شوقى عبدالحميد يحيي

البواكير فى القصة القصيرة

دراسات نصية فى المجموعات القصصية الأولى





البواكير فى القصة القصيرة

دراسات

شوقى عبد الحميد يحيى

الطبعة العربية الأولى : ١٩٩٩

رقم الإيداع: ١٢٠٥٦/ ٩٩

الترقيم الدولى :I.S.B.N. 977-291-159-0



السلسلة الأدبية

رئيس المركز
على عبد الحميد

مدير المركز
محمود عبد الحميد

المشرف العام
على السلسلة الأدبية
خيرى عبد الجواد

الجمع والصف الإلكترونى
مركز الحضارة العربية
تنفيذ : شريف على

٤ ش العلمين عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات
تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

إهداء

س : سلوا كئوس الطلى ، هل لامست فاها ؟

و : وأسكرت بالهوى زمنًا ، فيه الحب مرآها .

س : ساد الوجود به نغمًا ، الطير غناها

ن : نادى دع الصمت ،وناجى سيننًا ، عشت أحلاها .

إليها ....

شوقي

مقدمة

القصة القصيرة أكثر الأنواع الأدبية تأثراً بغيرها من الآداب والفنون. فلم تترك القصة القصيرة فنا إلا وأخذت منه .. أخذت من الرواية الحكاية والحدث ، وأخذت من الشعر التركيز والإيجاز ، وأخذت من الموسيقى الإحساس بالزمن ، وأخذت من الفنون التشكيلية الإحساس بالمساحة والمكان .

كما لم يشهد فن من الفنون تطوراً حادا مثل الذى حدث فى القصة القصيرة على الرغم من حداثتها النسبية – فى مصر – بالنسبة لغيرها . فلم تبدأ كتابتها بالشكل التقليدى إلا على يد محمد تيمور الذى تبعه أخوه محمود تيمور واللذان حاولا نقل القصة الغربية إلى العربية متأثرين بجى دى موباسان وأنطون تشيخوف فكانت قصصهما أقرب إلى التحضير منها إلى التأجيل إلا أنه يظل لهما فضل الريادة وتوجيه الأنظار إلى ذلك النوع المستحدث من الكتابة .

ثم يأتى الأخوان – أيضاً – عيسى وشحاتة عبيد اللذان اعتمدا على نقل الواقع كما هو مناديين بالبعد عن الخيال والتزام الحقيقة وكأنهما مصوران يحملان الكاميرا يجولان بها فى شوارع الحياة العادية فاختفى الخيال والفن فى قصصهما .

ثم يأتى طاهر لاشين الذى زحم قصصه بالعديد من الشخوص ففقدت التركيز وتشتت الحدث ففقد وحدة التأثير .

وفى تلك الأثناء كان قد ظهر يحيى حقى الذى بدأ ينشر قصصاً متفرقة

بدءاً من عام ١٩٢٦ ، رغم أنه لم يقدم أولى مجموعاته إلا فى عام ١٩٥٤ – فى نفس العام الذى قدم فيه يوسف إدريس أولى مجموعاته أيضًا وهما معًا بدآ الخطوات الحقيقية نحو قصة قصيرة مصرية ، أى أنه على الرغم من بداية محاولات الكتابة فى القصة القصيرة من بدايات القرن ، إلا أن البداية الحقيقية للقصة المصرية القصيرة الحديثة لم تبدأ إلا مع بدايات النصف الثانى من القرن وهى البداية التى بدأنا مسيرتنا معها فى هذه المحاولة لتتبع باكورة أعلام القصة القصيرة الحديثة فى مصر .

وإذا كانت القصة القصيرة قد بدأت فى الخمسينيات أولى خطواتها نحو التحديث معتمدة على التعبير ، فإنها فى الستينيات خطت خطوات أوسع نحو التجريد والتأثر بالفنون التشكيلية معتمدة على تفتيت اللحظة وتكثيف الحدث ومنح المكان دوراً فاعلاً ، وقد يكون بطلاً فى بعض الأحيان ، فأصبحنا نرى القصة اللوحة متخلصة من الحبكة التقليدية واختفت الحدود التقليدية فى استخدام الشكل الحديث المعتمد على تقطيع اللغة واختفاء الحدث – فى بعض الأحيان – حيث انكمشت القصة داخل نفس القاص المضطربة وعلى صوت الذاتية متأثرة بأحداث الستينيات وما ماجت به من انتصارات وانكسارات فأصبح الكاتب يحاسب ويحاكم ذاته متأثراً بالقلق العنيف الذى هز المجتمع من جراء نكسة ١٩٦٧ .

وفى السبعينيات بدأت محاكمات النفس حساباً لما كان ، وأصبحت القصة القصيرة لا تفرغ كل شحنات الكاتب ، فأصبح يحتاج إلى أكثر من قصة لتفريغ الشحنة الممتدة المعاشة فظهر ماسماه د . خيرى دومة فى كتابه « تداخل الأنواع فى القصة القصيرة » بالحلقة القصصية والتى استشهد عليها بمجموعتى « ديروط الشريف » لمحمد مستجاب و« حكايات الديب رماح » لخيرى عبد الجواد والتى تعرضنا لهما فى دراستنا هذه . بالحلقات القصصية .

وفى الثمانينيات عادت القصة فى بعض الأحيان إلى استخدام أسلوب الحكى . ولكنه غير المعتمد كلية على «الحدوتة» وإنما أصبحت تستخدم الحدث فى ثوب جديد معتمد على إلباس القديم ثوبًا حديثًا .

وعلى هذا الأساس كان اختيار الفرسان الذى تناولناهم فى هذه الدراسة الأولية فبدأنا بيحيى حقى الذى أدخل أول مظاهر التجديد فى القصة القصيرة ثم كان يوسف إدريس عملاقها والذى يعتبر أكبر علامة فى تاريخها بما أدخله عليها وماحفره لنفسه فيها ، ثم كان إدوار الخراط الذى أسس السريالية وبدأ استخدام الرمز ، وبهاء طاهر الذى أعاد للحكاية مجدها فأخذ يستدرجنا ليحكى لنا عن ذهابه إلى حماه ليخطب ابنته وهو يبتسم ابتسامته الهادئة البريئة ونحن لاندرى أنه يحدثنا عن أعقد النظريات الاجتماعية والنفسية والسياسية ، ومحمد مستجاب الذى استغل حجارة الفراعنة التى استخدمها فى بناء السد العالى ليشكل لنا بيوتًا من الأساطير لنعيش فيها نحن أبناء هذا العصر أو يأتى بأبطال الأساطير ليعيشوا زماننا ، وخيرى عبد الجواد الذى غمس إصبعه فى دمه ليحكى لنا به حواديت ألف ليلة وليلة ويدع أبطالها يسعون بيننا ، وأحمد الشيخ الذى أتى من المنوفية إلى القاهرة فعصره القلق والاكتئاب واستفز فينا عدم الاستقرار الذى عاناه كتاب الستينيات ، ومنتصر القفاش الذى راح يقطع أوصال إيزيس من جديد وطلب منا إعادة تجميعه ، فكانت النماذج محتلة للخط الواصل من بداية الخمسينيات إلى منتصف التسعينيات .

ولا أستطيع أن أنكر أن رابطة حب قد ربطتنى بهذه المجموعات وهذه الأسماء فلم أتصور أن أتناول مجموعة أو كاتبًا لايروق لى ، إلا أن ذلك لايعنى الاتفاق على طول الخط .فإن الاختلاف على بعض النقاط لايعدو أن يكون مجرد وجهات نظر قد يصر صاحبها عليها ، وقد أصر على ماأرى .

كما أنه لايعنى أن هذه الأسماء تحجب الأسماء الأخرى العديدة التى

كتبت القصة القصيرة ، فإن هناك العديد من الأسماء التى قدمت أعمالاً تستحق الدراسة ، كما أن الأمر يتطلب أكثر من نموذج للمرحلة الواحدة ، لذلك فإن الانتظار حتى تكتمل الدراسة على النحو الأكمل سوف لايجعلها ترى النور – على الأقل فى حياتى – لذلك آثرت تقديمها على النحو الحالى أملاً أن تكون هناك طبعات أخرى ، أو أجزاء أخرى تكمل مابدأناه .

ولقد تعمدت ألا تكون الدراسة أكاديمية تعتمد على الاصطلاحات النقدية الموغلة فى التعتيم ، وإنما هى قراءات لأعمال رأيت إلى جانب أنها علامات فى مسيرة القصة القصيرة أنها تحمل فى طياتها مايحتاج القارئ العادى إلى من يضىء له دهاليزها ويعينه على قراءتها ، فلازلت أعتقد أن الدور الأساسى للنقد هو الإضاءة لكل من الكاتب والمتلقى معًا . فكفى بالقارئ مايلاقيه من غموض وتعتيم فى الكثير مما يكتب سواء فى القصة القصيرة أو فى غيرها .

ويبقى السؤال : لماذا المجموعات الأولى التى من الممكن أن تحتمل أخطاء البدايات ؟ وإزاء ذلك نستطيع أن نقسم الكتاب فى هذا الشأن إلى مجموعة تصر على تقديم كل ماكتب بما فيه من سوءات استعجالاً للنشر . وهناك من يؤثر عدم تقديم نفسه إلا بعد العديد من المحاولات لحين أن يثق فيما يكتب ، وهناك من ينتظر بعض الوقت ليقدم الأفضل ثم يعاود نشر سابق ماكتبه بعد أن يكون قد طرح نفسه وأعد القارئ للقراءة باسمه لا بعمله . ولذلك فإنه فى كثير من الأحيان تكون المجموعة الأولى أفضل من المجموعات التى تليها .

إضافة إلى ذلك فإنه يمكن الجزم بأن المجموعة الأولى هى البذرة التى تحدد النبت بعد ذلك ، فهى التى تكشف عن شخصية الكاتب ، أفكاره وأسلوبه، وهى التى تحدد ما إذا كان يقدم شخصيته المستقلة هاضمًا لكل

ماقرأه مفرزاً عصيراً جديداً ، أم أنه لم يهضم كل الزهور التى امتصها فخرج عصيره حاملاً رائحتها ، بل لونها فى بعض الأحيان .

وعلاوة على ذلك فإن المجموعة الأولى فى أغلب الأحيان تكون هى النغمة الأساسية التى يعزف عليها الكاتب ، فيأتى ما يكتبه بعدها مجرد تنويعات على لحن الأساس .

وقد آثرت أن تكون هذه القراءات للمجموعات الأولى ، أو الإرهاصات الأولى لعلامات القصة القصيرة الحديثة فى مصر – فى النصف الثانى من هذا القرن .

تمهيد

لا أحد ينكر أن القراءة تواجه اليوم مأزقًا لم تتوقعه من قبل . وينتج هذا المأزق من التحدى الصارخ الذى يواجهها من الأجهزة السلبية التى تجتذب القارئ من جانب، ويعضدها عامل الطرد الذى يجده القارئ فى الكثير من الأعمال الحديثة أوالتى تدعى الحداثة، وباسمها يرتكب العديد من الخطايا فى حق القارئ من جانب وحق الكتابة والكتاب من جانب آخر. وبذلك أصبح القارئ تتجاذبه قوة من طرف وتدفعه قوة من جانب آخر فأصبح الاتجاه واحداً ، فاتخذ القارئ من جانبه الأسهل والأسرع . واندفع مع كل من قوة الجذب وقوة الدفع نحو الاستسلام للجلوس ببلاهة وسلبية للوسائل المدمرة لعقله وفكره وأفقدته متعة القراءة .

فإذا كان البعض من الكتابات - بل الكثير منها - الآن يغرق فى بحور من الغموض والتخفى - وإن كان غير متعمد فى بعض الأحيان ومتعمد فى أحيان كثيرة - الأمر الذى جعل من هذا الغموض والإبهام والاستغلاق على الفهم، قوة طرد للقارئ ، فقد ساعدها وشارك فى قوى الدفع والجذب ماظهر من النقد الأدبى فى العقود الأخيرة ، حيث تخلى عن دوره الرئيسى والحقيقى المتمثل فى كونه حلقة الوصل بين الكاتب والقارئ .

فترك القارئ يعوم وحيداً فى بحور النصوص المنغلقة على الفهم أو المعايشة . فلا يكاد القارئ يبحر قليلاً فى بحورها هى الأخرى حتى يسترهبه ظلامها ويتخبط فى دهاليزها، فَيُؤْثر السلامة ويعود أدراجه إلى

شواطئها مفضلاً الركون إلى الاسترخاء على ضفافها.

وإذا كان الكاتب - أو المؤلف - يخرج منه العمل - فى كثير من الأحيان - لايكون له كبير دور فى إخراجه - خاصة فى لحظة الانبثاق الأولى - وإن كان يتدخل بعد ذلك لإحكام الصنعة والحرفية ويتدخل جانب الوعى فيه فيقوم بالحذف أو الإضافة أوالتعديل والتبديل لصب العجينة اللينة فى القالب الذى يريده . فإن الأصل فى المبدع ألا يكون على دراية كاملة بكل تفاصيل العمل الإبداعى . فيظل دور المبدع هو الإبداع فقط، متصوراً أن مايقدمه لابد مفهوم من المتلقى سواء بسهولة أوبقليل من إعمال الفكر أو بممارسة التلقى - المهم أنه يصل إلى المتلقى بصورة أو بأخرى . ومن هنا يبدأ دور الناقد الذى هو فى الأصل قارئ متمرس بالقراءة وعلى علم بقواعد اللعبة وبتاريخها . فتكون قراءته قراءة واعية فاحصة للنص، ويظل النص فى النهاية هو البؤرة التى يتحرك منها القارئ الناقد . فإذا ماحاول القارئ الناقد أن ينطلق من أى مكان آخر غير النص الذى يتناوله ، فإن عليه أن يسمى عمله أى تسمية شاء، حتى لوأصبح عمله إبداعا من جنس جديد .

فالمعنى اللغوى الأولى للنقد يرى : [(نقد) الشيء نقداً : نقده ليختبره، أو ليميز جيده من رديئه . ويقال نقد النثر، ونقد الشعر: أظهر مافيهما من عيب أو حُسن.] [1]

وإذا نظرنا إلى محاورات أفلاطون منذ القرن الرابع قبل الميلاد وعلى التحديد فى محاورته « أيون » [2] نجده يعتبر الشعر إلهاما إلهيًّا بالدرجة الأولى. ومثل هذا مايراه أيضاً أرسطو، ويزيد عليه بأن « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ». ومن ذلك يتضح أن الإبداع لدى كل منهما إنما هو

---

(١) المعجم الوجيز .

(٢) النقد الأدبى الحديث: د.محمد غنيمى هلال - دارالثقافة - دار العودة - بيروت

حالة ذاتية بالدرجة الأولى، أى أن لكل مبدع ذاته التى تختلف عن ذوات الآخرين ، وتفرده الذى يميزه عنهم • ومن هنا فإن الدعوة إلى تجاهل دور المبدع دعوة يجانبها الصواب • وإن نظرية تنادى بموت المؤلف إنما هى نظرية تحمل فى طياتها رغبة دفينة فى موت الآخر كى يعيش الأنا • وكذلك فإن قصرالدراسة النقدية لأى عمل على دراسة لغوية فقط باعتبارها دالة وإغفال دراسة ماوراءها لهو تصور لايستقيم ومنطق الأشياء•

وبداية فإنه لابد من التسليم بأن اللغة هى الكلمات ، وإن لم تحمل اللغة معانى فلاوجود لها• وإن كانت الكلمات رموزاً لمرموز إليه، فإنها أيضاً إيحاء ، فإن كانت كلمة مثل (الليل) ترمز إلى غياب الشمس فإنها أيضاً توحى بالعديد من الإيحاءات والتصورات التى يمكن استنباطها من سياق ما ارتبط بها من كلمات أخرى أو من التصور العام للموضوع الذى يتحدث فيه مستخدمها • فقد توحى بالظلمة والخوف، وقد توحى بالهجوع والراحة، وقد توحى بالأحلام والكوابيس إلى آخره من عديد التصورات التى يمكن تصورها بمجرد ذكر كلمة الليل فإذا تلقى المتلقى كلمة (الليل) مفردة فإنها توحى إليه مباشرة بما يرتبط فى ذاكرته بما ارتبط به تاريخه ، أما إذا تلقاها فى سياق موضوع ما، فإن هذه التصورات والإيحاءات تتنحى جانباً تاركة فقط للتصور والإيحاءات التى يوحى بها السياق العام • فالقصدية – من الكاتب – أو المتصور أنه قصديته، لابد تلعب دوراً فى تحديد الدلالات التى تقف وراء هذا الدال (الليل)، فإذا ماتصورنا كلمة الليل نافذة يطل منها المتلقى ، فإن صانع هذه النافذة هو المؤلف وهو الذى يحدد ماتطل عليه هذه النافذة • فقد يفتحها على حديقة، وقد يفتحها على حظيرة • فما دمت قد قبلت لنفسى – كمتلقى – أن أطل من نافذته ، فعلى أن أقبل مايود لى أن أطل عليه – بصرف النظر عما إذا قبلته بعد ذلك أم رفضته، استحسنته أم استهجنته • وفى هذا المضمار يقول

د٠محمد غنيمى هلال فى معرض حديثه عن أرسطو : (٠٠وطريق الاهتداء إلى الحكم الصحيح هو تحليل اللغة بما يتضمن تحليل الكلمات وتحديد معانيها، والبحث فى الجمل وصحتها بوصفها بنية رمزية للحقائق، كذلك تحليل الفكرة كما هو مدلول عليها فى اللغة ٠ ثم الرجوع إلى الأشياء التى هى مدلول الفكر . .) (٣) فأرسطو منذ البداية يؤكد على ارتباط الكلمات بما وراءها من معانٍ ٠ وهذه المعانى ترتبط بذات كاتبها فنراه فى كتابه الذى لايزال يعتبر كالدستور الذى تُستمد منه كل نظريات الفكر يقول:

(٠٠ ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء : فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء فأنشأوا «الأهاجى» بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح . .) (٤)

أى أن أرسطو يؤكد على أن الشعر لاينفصل عن الشاعر يتلون بتلونه ولعلنا لانكون قد شططنا إن أكدنا أن أعماق المبدع التى قد لاتظهر فى حياته العامة، لابد تخرج فى إبداعه ٠ أى أن الإبداع يخرج حقيقة أعماق المبدع وذاته٠

فإذا ماتأملنا – على سبيل المثال – أعمال كل من بهاء طاهر ومحمد مستجاب – وهو ماسنوضحه فيما بعد – نجد أن كلا منهما من أصل صعيدى ٠ إلا أن الأول لم يعش فى الصعيد بقدر ماعاش خارجه فجاءت أعماله كلها – باستثناء رواية "خالتى صفية والدير" والتى لا تدخل ضمن دراستنا الحالية – تقدم لنا حياة المدينة التى عاشها وعايشها، بينما قدم الثانى حياة الصعيد الذى عاشه وعايشه بصورة أقوى وعبر عنه خير تعبير فكان من أبرز من قدموا الصعيد الحقيقى ولايعتبر هذا عيباً فى الأول

(٣)المصدر السابق ص ١١٣

(٤) فن الشعر– أرسطو طاليس. ترجمة د.عبد الرحمن بدرى. دار الثقافة. بيروت.

ولاميزة للثانى - وإنما هى انصهار كل منهما فى بيئة محددة عاشها وعايشها فكانت خاصية مميزة فى أعماله صبغتها بصبغته ٠ ولم يتخل أى منهما عن ذاته ، فكان الصدق ميزة كل منهما ، كذلك تجد كاتبًا مثل صبرى موسى عندما أراد أن يكتب عن بيئة محددة فى الصحراء، ذهب إليها وعايشها فأنتجها فى روايته الجميلة «فساد الأمكنة»، والأمثلة على ذلك كثيرة٠

وكذلك أيضاً إذا ماتأملنا الإبداع بصفة عامة ، والقصة القصيرة بصفة خاصة فيما قبل الستينيات ، وجدنا التؤدة والارتياح فى الوصف والاسترسال الذى كان يميز إنسان ذلك العصر والذى لم يكن يصارع الإنسان فيه الكثير من التحديات ٠ فالوقت منبسط والحياة - فى عمومها - تتسم بالهدوء والارتياح ، بينما عانى جيل الستينيات العديد من الصراعات والتحديات والتخبط بين الحقيقة والوهم، بين الفعل والقول وتكشف لديه سريعا انهيار الحلم، فكانت ثورته على الموروث كل الموروث فحطم الجملة ، وفتت المعنى ولجأ إلى التجريد والتغريب معبراً عن عدم الوضوح سواء لما حوله أو لداخله هو ، الذى لم يعد يعيه٠

لذلك فإن هناك ارتباطًا حتميًّا بين الإبداع والمبدع، بكل ماتعنيه كلمة المبدع ،كإنسان يعيش ظروفاً اجتماعية واقتصادية وسياسية٠

ومن هنا فإننا نرى إذا ماأردنا دراسة الأدب (كرسالة) فإن الطريق الذى يمر بالكاتب طريق أساسى لايمكن تجاهله ٠ ومثل هذا يؤكده د٠ عبدالمنعم تليمة:

(٠٠ أما الصيغة الأدبية القائمة على البعد الفنى للغة الجماعة فليست كتلك الصيغ فى سهولة فهمها من الجماعات البشرية الأخرى، لأن هذا البعد الفنى هو فى حقيقة طرائق التفكير الرمزى وأساليبه، وهى تختلف من جماعة بشرية إلى جماعة بشرية أخرى٠

إن البعد الفنى للغة من اللغات هو ثمرة الخبرة الخاصة لأصحاب هذه اللغة . لذلك فإن أدب كل جماعة - ولنقل كل مجتمع - إنما يعكس بشكل خاص علاقة هذه الجماعة بعالمها الطبيعى والاجتماعى بما تتضمنه هذه العلاقة من عمل اجتماعى وتجربة روحية ومثل أخلاقى أعلى . إن لكل جماعة طرائقها الخاصة فى « تمثيل » عالمها، ومن ثم فإن لكل لغة طريقتها فى « تصوير » هذا العالم .) (٥)

ومثل هذه الخصوصية يؤكد عليها - أيضاً - كل من « أوستن وارين » و« رينيه ويليك » حيث يؤكدان على تفرد المبدع وخصوصيته :-

(.. لماذا ندرس شكسبير؟؟ من الواضح أننا مبدئيًا لانهتم بما يشترك فيه مع بقية البشر، إذ إننا فى هذه الحالة نستطيع أن ندرس أى انسان آخر، ولسنا نهتم بما يشترك فيه مع كل الإنكليز، أو كل رجال عصر النهضة، أو كل الإليزابثيين، أوكل الشعراء، أوكل المسرحيين، أوحتى كل المسرحيين الإليزابثيين، لأننا فى هذه الحالة قد ندرس ويكرا وهيوود . نحن نريد بالأحرى أن نكتشف ماتفرد به شكسبير أو مايجعل من شكسبير شكسبيراً ، ومن الواضح أن هذه مشكلة تفرد ومشكلة قيمة . بل حتى فى دراسة مرحلة أوحركة أوأدب أمة من الأمم، سيهتم دارس الأدب بها بوصفها حالة فردية ذات خصائص وصفات متميزة تفردها عما يشابهها من مجموعات أخرى ..) (٦)

من كل ذلك يتضح أن العملية الإبداعية سلوك إنسانى، ينبع من ذات المبدع. والمبدع فرد يعيش مجتمعاً، يتأثر به ويسعى لأن يؤثر فيه . لذا فإن دراسة المبدع ذاته تكون فى بعض الأحيان مهمة فى دراسة الإبداع،

---

(٥) مقدمة فى نظرية الأدب : د .عبد المنعم تليمة . دراسات نقدية - الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ٣٣ .

(٦) نظرية الأدب - أوستن وارين ، رينيه . ترجمة محيى الدين صبحى . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . القاهرة ١٩٧٢ .

خاصة إذا ماسلمنا بأن الإبداع رسالة جمالية تسعى (للتأثير) ، والمبدع يحمل على أكتافه تاريخه الشخصى وتاريخ أمته وتاريخ الإبداع منذ أن بدأ الإنسان الإبداع . وتفاعل كل ذلك يختلف من مبدع إلى آخر إذ ليست درجة التفاعل واحدة ، فليست معادلة كيميائية إذا ما أضيفت عناصرها بنسب ثابتة أنتجت نتيجة قطعية . وإنما الأمر هنا إنسانى بالدرجة الأولى ، ولذلك فالنتيجة ليست نمطية ، وإنما تختلف من شخص لآخر ، ومن هنا يكون تفرد كل مبدع عن غيره ، وهو الذى يحدد تميز كل مبدع عن غيره ، حتى وإن كانت قواعد الإبداع العامة فى كل جنس من أجناس الإبداع متعارفًا عليها . إلا أن التزام البعض لها بطريقة مدرسية أو استخدامها لدى آخر بطريقة لاتبين فى الظاهر الخارجى، أو أن يثور عليها ثالث ويشكل لنفسه تفوقًا وتحديثا قد يحمد عليه ، وقد يرفضه الآخرون ، كل ذلك يجعل من كل إبداع حالة تستحق الدراسة كما لو أنه لم يبدع غيرها.

***

فإذا جاء بعد ذلك من يقول :

(.. ومن هنا يصبح الإدراك وليس الإبداع . ويصبح التلقى وليس الإنتاج هما العنصرين المكونين للفن . ولما كان موضوع البحث الأدبى ليس هو الأدب بل الأدبية، أى الخاصية التى تجعل العمل أدبياً، ولما كانت الأدبية تحدد بالأدوات فلا مفر من الانتهاء إلى أن العناية بالأداة هى مهمة النقد ..) وهنا نجد أنفسنا أمام محاولة لانتزاع التاج من فوق رأس المبدع لوضعه على رأس المتلقى، حيث يرى أصحاب نظرية التلقى أن الأصل فى العمل هو التلقى أو الإدراك للعمل ويصبح الشخص المدرك هو الذى يحدد أدبية العمل من عدمها . بل يصل الأمر إلى أن المبدع قد يبدع إبداعه نثراً بينما المتلقى يراه شعراً والعكس صحيح وقد يكون هذا صحيحاً فى بعض الأحيان خاصة أمام مايقدم على أنه مايسمى بالشعر المنثور، والذى يكون للمتلقى

فيه كل العذر إذا فقد القدرة على تذوق أى نوع من الموسيقى، داخلية كانت أم خارجية . وكذلك فى كثير من أجناس النثر التى يشعر القارئ فيها بموسيقى الشعر وإن لم يكن شعراً . إلا أن الأمر يظل فى الحالة الأولى مجرد محاولة إما لمجرد التجديد أو التقليد أو الإفلاس الشعرى، وسرعان ماستنتهى وتتحطم أمام الجيد والحق من الشعر. ويظل فى الثانية قدرة من المبدع على إشعاع روح الموسيقى فيما يبدع من نثر . وفى كلتا الحالتين يظل الأمر بعيداً عن أن يصبح قاعدة ينطلق منها نظرية تحيل الجزء إلى كل أو الاستثناء إلى العمومية – ويصبح دور المبدع استخدام الأدوات التى تجعل المتلقى يتلقاها على أنها أشياء فنية، أى عليه أن يبتعد بأدواته عن الأشياء التى تجعل الصورة المدركة مألوفة فلا يصل إدراكها فنيا ، حيث الأداة المستخدمة هى التى تجعلنا على وعى بالأشياء.

ويصل الأمر بأصحاب هذه النظرية إلى تسييد دور المتلقى واستعلائه على خصوصية النص بخلق ماسمى «بأفق التوقعات» وهو المدى الذى يمكن للمتلقى أن يراه من النص من موقع معين . ويعرفه أ .هـ . هولب فى كتابه «الفن والوهم» بأنه :

(.. نظام من العلاقات أوجهاز عقلى يستطيع أى فرد افتراضى أن يواجه به أى نص ..) [٧] على أساس أن أى نص يعطى إشارات هى التى تحدد مدى أفق توقعات المتلقى نتيجة التأثيرالحادث عليه من هذه الإشارات، أى أن العملية تظل فى النهاية مجرد إشارات يقدمها النص تحدث تأثيراً فى المتلقى يحدد على أساسها مدى أهمية العمل وجدواه.

وإذا كان الأدب ذاته قد ترك مساحة للمتلقى كى يكون فاعلا – لاسلبياً – فى عملية الإبداع، خاصة عندما استخدمت النصوص أسلوب

---

(٧) نظرية التلقى روبرت هولب . ترجمة . د. عز الدين إسماعيل . النادى الأدبى الثقافى بجدة . ص ٧٣ .

تيار الوعى والمونتاج والمونولوج والنهايات المفتوحة والنصوص المركبة التى تتطلب أن يعمل المتلقى فكرة لملء الفضاءات التى يتركها النص - وهو مايسمى بالواقعية الجديدة - فإن التكئة تظل بالدرجة الأولى على النص ذاته . بل ويتعين فى ذلك الحين التعرف - كلما أمكن - على الظروف التاريخية والاجتماعية ، بل والاقتصادية التى أحاطت بمولد النص - فمثلما تؤثر هذه البيئة على الإنسان فى طفولته - بل وهو جنين - كذلك تؤثر على رؤية المبدع للأشياء وانعكاسها على ذاته والتى (حتما) تصبغ إفرازاته . ومثلما سنرى - فيما بعد - كيف أن كاتبا عملاقاً مثل يحيى حقى على الرغم من الكثير مما اعتبرناه فيه مجددا وما لمسناه من صدق المشاعر لدى العديد من شخوصه، إلا أنه عندما قدم الريف قدمه برؤية السائح الخارجى بالرؤية الانتقادية لابخبرة المعايشة الفعلية ، فى حين أن كاتباً آخر مثل خيرى عبدالجواد عندما قدم الريف فإنه قدمه بخبرة المعايشة فكان نبض الريف يتحرك فى عروق الكلمات وكانت رائحته تفوح من بين الصور والمواقف - على نحو ماسنرى. . بل إن نغمة الحزن ودقات طبول الموت التى تسرى بين نصوصه، لابد تلفت النظر وسرعان مايتبدد السؤال إذا ماعرفنا أن الكاتب ذاته قد عانى حزن الموت على أمه فى سن باكرة.

وإذا كانت نظرية التلقى تحدد الأداة وسيلة للناقد فى مسيرته نحو التحليل الأدبى، فإنها لاتبتعد كثيراً عن مبادئ المدرسة الشكلانية الروسية التى انصب اهتمامها على التقنية فى العمل الأدبى دون استبطان كنه الرسالة المتضمنة للنص ، حيث انصب اهتمام الشكليين - وكما يوحى الاسم - بالشكل الخارجى للأدب، متجاهلين الانفعالات والأفكار والمضامين التى تحرك الأحداث والأشخاص معتبرينها مجرد عامل مساعد يتيح للعناصر الشكلية الخارجية أوالأدبية أن تؤدى دورها ، أى أن هناك انفصالاً تامًا بين الشكل والمضمون معتبرين أن الشكل هو الأساس لتحديد أدبية الأدب ،

وما المضمون إلا عامل مساعد ، ومن هنا ظهر ماسُمى « الفن للفن » – الذى ساد فترة من الزمن فى بدايات الستينيات – وكان طبيعيًا ألا تستمر هذه الدعوة كثيراً كغيرها من النظريات التى انبثقت وتطورت عنها فإنه لايمكن من وجهة نظرنا تصور شيء – أى شيء – أنه موجود لمجرد الوجود، حتى وإن كان للإمتاع البحت فإن الإمتاع هنا يعتبر غاية وهدفاً وبالتالى فهناك غاية ووسيلة أوشكل ومضمون، فما من شيء على الأرض إلا وله غاية أوهدف وهذا الهدف هو المضمون . فأكثر الفنون تجريداً هى الموسيقى والفنون التشكيلية والتى قد يتصور بعض العامة أنه ليس لها غاية . إلا أن الحقيقة تقول أن لها غاية ولها هدفًا لايستطيع أكثر المتشددين للشكلانية إنكاره، فهى على أقل تقدير تهذب المشاعر وتسمو بالروح وتساعد على توسيع أفق الإنسان وإعادة تنسيق الإحساس، وتلك هى النظرة البسيطة الأولية للفنون ، ناهيك عن ما تم بعد ذلك من دراسات وبحوث عن أثر الفنون على الموجودات عامة والإنسان خاصة .

وعلى الرغم من أن البعض من المتشيعين لهذه النظرة قد تخففوا من غلواء الفصل بين الشكل والمضمون، كما يقول (رامان سيلدن) [8] إلا أن عملية الفصل تظل قائمة ، بل إن تأثيرها استمر بعد ذلك إلى أن نشأت النظريات المعتمدة على اللغة كمحط اهتمام أساسى للنقاد والدارسين للأدب فيما بعد .

وقد يكون من المفيد أن تقرأ هذه الفقرة لـ (رامان سيلدن) :

(.. صحيح أن الشكليين المتأخرين عدلوا عن هذا الفصل الحاد بين الشكل وبين المضمون، ولكن يظل من الصحيح أن الشكليين بوجه عام لم يخلعوا على الشكل الجمالى تلك الدلالة الأخلاقية الثقافية التى خلعها

---

(٨) النظريات الأدبية المعاصرة . رامان سيلدن . ترجمة د. جابر عصفور . آفاق الترجمة . الهيئة العامة لقصور الثقافة .

عليه النقاد الجدد . لقد كان الشغل الشاغل للشكليين هو أن يحددوا « بروح علمية » نماذج تصورية وفرضيات تفسر الكيفية التى تنتج بها « الوسائل الأدبية » تأثيرات جمالية « استطيقية » والكيفية التى يتميز بها « الأدبى » عن « غير الأدبى » على الرغم من اتصاله به .

وإذا كان النقاد الجدد قد نظروا إلى الأدب بوصفه شكلا من أشكال الفهم الإنسانى، فإن الشكليين فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصًا للغة[٩] فاللغة هى التى تحدد الأدبى عن غير الأدبى إذ هى التى تساعد على إحداث التقريب الذى يساعد على تحويل المألوف إلى غير المألوف، وهو الذى بدوره يؤدى إلى حدوث الإدراك لدى المتلقى، وهو الغاية المرتجاة من الأدب .

وإذا كان الشكليون قد اتخذوا التقنية أساسا للحكم متجاهلين المشاعر والانفعالات الإنسانية ، فإن البنيوية التى جاءت من بعدها قد زادت الطين بلة ، وحاولت وضعه على رأس المؤلف كى تطمس معالمه تماما، حيث رأت أن المبدع لايكتب ليعبر عن نفسه، وإنما هو يكتب (ليجتر) ماأنتجه الآخرون ، فاستنكرت استخدام العامل النفسى أو الإنسانى فى الرؤية إلى الأدب ، حيث قامت بالدرجة الأولى على دراسة العلاقة بين « اللغة » « والكلام » ، فمجموع الكلمات بشكل (نسقا لغويا) . فتظل الكلمات مجرد علامات أودال لايستكمل معناه إلا بارتباطه بمدلول . ومن مجموع الدال والمدلول يتشكل النسق اللغوى . فإذا كان الدال والمدلول طرفين، فإن الطرف الأول منهما هو الكلمة أو الدال وهو المكتوب أو المنظور، والطرف الثانى هو المدلول فهو المفهوم أوغير المنظور ، ومن خلال النسق الذى يجمع الطرفين يتشكل الأدب ، أى أن الأدب تحول إلى معادلة رياضية للبحث عن

---

(٩) (أصحاب النظرية الأنجلو أمريكية فى الربع الثانى من القرن العشرين) . د. جابر عصفور . المرجع السابق .

العلاقة بين طرفين . وإن كان الحديث إلى هذا الحد يكاد يعتبر منطقيًّا بدرجة ما، إلا أن أحد أبرز النقاد البنيويين وهو « بروب » قد أفسد هذا القدر من المعقولية عندما أراد تحديد أنماط ثابتة تمثل إحدى وثلاثين وظيفة، هى الأحداث التى يمكن أن يصب فيها القص(١٠) .

أى أن العملية النقدية أصبحت مزودة بقوالب (لغوية) تتكون من مسند ومسند إليه أومبتدأ وخبر يريد الناقد بها أن يصب فيها الكاتب قصته وفقا لقواعدها ، وكل على (مقاسه) ، والخارج عنها ليس بادب وينتقد ذلك أحد مؤسسى البنيوية والمنشقين عليها (رولان بارت) :-

(. . ويقولون أن بعض البوذيين، بفضل صوفيتهم، يستطيعون الوصول إلى مرحلة يرون فيها بلدا كاملا فى حبة فاصولياء. وهذا على وجه التحديد ماأراد المحللون الأوائل للقراءة أن يفعلوه، أى رؤية كل قصص العالم فى بنية واحدة مفردة . قالوا لأنفسهم : سوف نستخلص من كل رواية نموذجها ، ومن هذه النماذج سوف نصوغ بناء روائيا عظيمًا سوف يطبق « بهدف التدقيق » على أى قصة قائمة وتلك مهمة مرهقة . ثم إنها غير مطلوبة فى النهاية، لأن النص عندئذ يفقد اختلافه . .) (١١)

فأصبح البنيويون أنفسهم يرتدون على أنفسهم . ذلك لأن محاولة البنيوية السعى نحو (علمنة) النقد، أى إدخال الأسس والنظريات العلمية أو إنشاء النموذج ، يقف بالنقد عند السطح أو الشكل الخارجى للعملية الإبداعية دون الولوج إلى جوهر العمل أو البحث عن الرسالة التى يحملها. وهكذا نجدنا أمام الشكلانية مرة أخرى، مستخدمة فى ذلك الطلاسم الإصطلاحية المبهمة المنحوتة نحتاً والتى تغرق القارئ فى متاهات تبعده عن العمل - على نحو ماسنبينه بعد قليل - علاوة على أن الدراسة

---

(١٠) المرجع السابق ص ٢٨

(١١) المصدر السابق ص . ١١٧ .

البنيوية بهذا الأسلوب وباتجاهها من الجزء إلى الكل - أى من النموذج إلى التطبيق ، أوبدراسة التركيبة اللغوية وصولا للنسق العام - فإنها بذلك تسير بطريقة عكسية ، فالطبيب المتخصص فى جزئية محددة من أجزاء الجسم البشرى . لابد له أولا من دراسة الجسم البشرى ككل ليتعرف على علاقة الجزء بالكل وكيفية تأثيره فيه، ثم بعد ذلك يتخصص فى الجزء.

وقد يرد البعض بأن الناقد البنيوى قد يدرس النوع الأدبى بصفة عامة ثم يتخصص فى الجزء، أى فى العناصر الخارجية، ولكن ذلك مردود عليه أيضاً لأنه فى هذه الحالة يتأكد ماسبق أن قلناه عن سعى البنيوية نحو إنشاء النموذج ورفض الخصوصية - وهو ماسبق أن قاله رولان بارت من قبل - لكل نص حتى داخل النوع الأدبى الواحد .

فإذا ماكنت على علم بالقواعد الأساسية لكتابة القصة القصيرة ، فإننى لايمكن أن أحمل هذه القواعد معى عند القراءة الأولى - على الأقل - وإنما الحادث أن القراءة النقدية لأى عمل هى فى الحقيقة عدة قراءات، الأولى للتعرف على الرؤية الكلية للقصة، دون البحث عن القواعد ، وربما يستوى - إلى حد ما - فى هذه القراءة القارئ العادى والقارئ المتمرس أوالناقد أوالدارس ، وفيها تبرز قدرة الكاتب أو المؤلف فى الاستحواذ على القارئ وعدم تنفيره، ثم تكون القراءة الثانية للدارس - وربما الثالثة - ليبدأ الدراسة والتحليل . فإذا كنت قد خرجت برؤية شاملة فى القراءة الأولى، فإنى أبحث فى القراءة الثانية عن دلائل إثبات ، أونفى ، هذه الرؤية، ومدى اتساق جزئيات العمل مع هذه الرؤية، وهل اللغة فيها تسير معها فى نفس الاتجاه أو متنافرة معها . بمعنى هل نجح المؤلف فى استخدام الدال للدلالة على المدلول أم أن هناك قصوراً ما ، وبذلك يمكن تأكيد الرؤية الشاملة أو نفيها والحكم على نجاح المؤلف من عدمه . وبذلك فإن الرؤية تبدأ من الداخل للخارج - لا العكس - وتبدأ من الكل إلى الجزء - لا العكس.

وحتى لانقع فى ماوقع فيه البنيويون أنفسهم بالوقوف عند الحدود النظرية فدعنا نحاول تلمس الجانب التطبيقى عند البنيويين للدلالة على قصور رؤيتهم تجاه النص - بالسعى نحو العلمنة والقولبة والتوقف عند السطح دون الجوهر.

وفى هذا المجال نجدنا مع البنيويين أمام أمر من اثنين ، فإما الاستغراق فى المصطلحات المنحوتة نحتاً والتى يحاول فيها الناقد لىَّ عنق الألفاظ لاستخراج لفظ جديد والإكثار منها إلى الحد الذى يغمض على القارئ تتبعها لكثرتها فوق مايحتمل من طاقة ، وعلى سبيل المثال - لا الحصر بالطبع - نقرأ فقرة واحدة لواحدة من أبرز نقاد الحداثة العربية وهى (يمنى العيد) عندما نتحدث عن السيرة الذاتية فى روايات حنا مينا :

(.. إن المضاربات اللفظية تمارس عبر انتظام علائقى للملفوظات يتكفل هذا الانتظام بتوليد دلالاته ، واضعاً الخطاب، أى خطاب، موضع الجمال المعرفى الذى تنفصل فيه عملية الكتابة عن عملية القراءة . لذا يبدو ميثاق السيرة الذاتية أكثر من علاقة التزام بين المؤلف ومايكتب، إنه أيضاً علاقة المكتوب بذاته وانفتاحه على القراءة) (١٣)

إن وقفة متأنية لابد أن يقفها المرء أمام هذه الفقرة بحثا عما تود الكاتبة أن تقدم لنا به حنا مينا . لنبحث عن حنا مينا فى كتابتها فنجدنا قد أصبحنا أكثر اغترابا عنه عما كنا عليه قبل القراءة . فكأننى بها قد استلهمت بيت الشعر القائل :

باخنفشار الرن يآت الحجا .. لاتسألن عمن ذا إيجا .

ولاتسألنى بالطبع عما حجبه البيت أوحجاه (١٤)

وإما نجد أنفسنا أمام كم هائل من البيانات الإحصائية التى هى أقرب

---

(١٢) المرايا المحدبة : د. عبد العزيز حمودة . عالم المعرفة . العدد ٢٣٢ ص ٢١٨ .

(١٣) مجلة فصول . شتاء ١٩٩٧ ص ١٣ .

(١٤) حجا به : تمسك به وفرح . المعجم الوجيز .

إلى لغة الكمبيوتر منها إلى اللغة الإنسانية . كان يسعى الناقد وراء تحديد عدد المرات التى تكرر فيها استخدام كلمة (..) أوعدد المرات التى استعمل فيها فعل (..) ، دون أن يتدخل هو ليدلل لنا عن مدى أهمية هذا أوعيوبه، وهل لهذا التكرار مدلول أم أنه غير مبرر ، فيقف الأمر عند مجرد الإحصاء .

وقد يعد نموذجًا مثالياً للنقد البنيوى ماقدمه (أحمد صبرة) كدراسة تطبيقية على رواية (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر .

وقد يكون من الأوفق أن نستشهد بدراسة حول القصة القصيرة – مادامت هى موضوع دراستنا – إلا أن البنيوية – ومابعدها – لم تقدم حتى الآن – على حد علمنا – القدر الكافى من مثل هذه الدراسات، حيث وقفت – حتى انتهت – عند الحدود النظرية . بل إن الكاتب ذاته (أحمد صبرة) يعترف منذ البداية بعجز النقد الحديث عن أن يقدم رؤية متماسكة حول الرواية . بل اقتصر على الدراسة حول الشعر – فما بالك بالقصة القصيرة – . فيبدأ الكاتب [15] ببسط مجموعة من الأوانى التى استحضرها كى يصب فيها (الحب فى المنفى) للبحث عما إذا كانت أبعادها تتفق وأبعاد هذه الأوانى أم أن المقاسات تختلف ، أى أن الناقد دخل على النص مسلحاً بالنموذج ، فيبدأ هكذا:

(.. وهناك عناصر أخرى أنجزها البحث اللسانى خاصة ما يتصل منها بلسانيات النص ، وتشكل فيما بينها أهم العناصر فى « شعرية النص » هذه العناصر هى :

(١) وصفية السارد وطبيعة تعالقاته .

(٢) بنية الشخصيات الروائية

(٣) تشكيل الوظائف الحكائية .

---

(١٥) مجلة فصول . شتاء ١٩٩٧ ص ٦٣ .

(٤) الإدراك الروائى ٠

(٥) بنية الزمن فى النص ٠٠)

ثم يبدأ الكاتب فى صب الرواية فى هذه القوالب واحدا وراء الآخر ٠ فعلى سبيل المثال نرى كيف صب الرواية فى القالب الأول ٠

نراه يستخدم قوالب (تزفيتان تودوروف) التى حددت تجليات السارد فى النص فى ثلاثة أصناف :

- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف) ٠
- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع) ٠
- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج) ٠

لكن الكاتب يرى أن تودوردف قد انطلق فى تقسيمه هذا من تصنيف « باختين » للرواية التى تحدد وجود الشخصيات فى الرواية بشكل (كمى) وليس بشكل (كيفى) !!٠

(٠٠ فى ضوء هذا المفهوم، فإن السارد قد يرى (مع) فى حالة كونه إحدى الشخصيات الروائية وهو فى الوقت نفسه « يرى من الخارج » حين يكون الحديث عن الشخصيات الأخرى ٠)

إن هذه القولية فى محاولة « علمنة » النقد إنما تأتى من خارج النص لا من داخله لذا فإنها لم تقترب من كينونة هذه الخاصية - الرؤية مع أو الرؤية من الخلف - وما إذا كانت فى خدمة النص من عدمه ٠

وفى حين أننا قد استخدمنا أيضاً هذه الخاصية - فى هذه الدراسة التطبيقية فيما بعد - عند تناولنا لمجموعة يحيى حقى حين رأينا أن السارد قد استخدم عبارة يفهم منها استبطان شخصية أخرى حيث نجد :

(٠٠ على أنه استطاع أن يختلى بها ، وكرر لها ، وكان صادقاً ، كل يمين ٠٠) ٠ فاستخدام (وكان صادقاً) تعتبر تدخلا من الكاتب وكأنه كشف عن مكنون شخصيته فى محاولة للدفاع عن تصرفه ٠ فاستخدامنا

هنا لهذه الخاصية جاء من داخل النص ذاته دون أن نكون محملين بأوعية جاهزة دخلنا بها على النص .

ونعود مرة أخرى إلى دراسة أحمد صبرة . فنجده يحمل الوعاء الآخر من الأوعية الحامل لها ، فيقدم مجموعة من الإحصائيات حول شخصيات الرواية مقسمًا إياها إلى أربع مجموعات :

أ - شخصيات تحتل أكبر مساحة فى الرواية . (ويعددها) .

ب - شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة . (ويعددها) .

جـ - شخصيات لاتظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى . (ويعددها).

ء - شخصيات حقيقية . (ويعددها) .

ثم يعود ويصور العلاقات بين الشخصيات بصورة بيانية حيث استحوذ السارد على مساحة أكبر من العلاقات مع الشخصيات الأخرى . فيحدد الشخصيات، ومن تحدث مع من ، ومن احتل مساحة أكبر من الحوار مع من . وكلها عمليات إحصائية ظاهرية فقط دون أن يحدد أثر هذه العلاقات على تسيير الأحداث أوتطور الشخصيات . وهل هذه العلاقات كانت أساسية أم أنها دخيلة على بنية النص.

ثم يعود مرة أخرى ويحدد إحدى عشرة علاقة تنتظمها قواعد التدرج، والتقابل، والازدواج.

وبعد ذلك يبحث فى الرواية من خلال منظور الوظائف الحكائية ، مستخدما نفس الأسلوب ؛ المساحات والرسوم البيانية .

وهكذا تستمر الدراسة فى عمليات الإحصاء والتعداد للمساحات والمسافات والنظر على السطح . لم يتطرق من خلالها إلى مضمون الرسالة التى تحملها الرواية إلا فى إشارات خاطفة، وحتى هذه لم تكن لعرض المضمون ، وإنما لتحديد تقبل القارئ - المفترض - لما بها من حديث حول

السياسة وفى محاولة لتطبيق نظرية التلقى .

لقد وقفت الدراسة عند الحدود الخارجية للرواية ، وإذا كان الأدب عند بهاء طاهر – خاصة – والأدب عامة رسالة ، فهل استطاعت هذه الدراسة المطولة الكشف عن هذه الرسالة ؟! إننى أستطيع أن أجزم بأن بهاء طاهر لم يدر بخلده مثل هذه التقسيمات الهندسية والحسابية وهو يكتب روايته الجميلة، والتى غربتنى الدراسة عنها كثيراً للحد الذى أود فيه استعادة القراءة من جديد متناسياً هذه الإحصائيات التى لم أتبين هل كان تواجدها فى الرواية خادما لها أم معوقاً لمسيرتها.

وإذا كانت أراء أرسطو لم تزل كالدستور – كما سبق أن قلنا – فإن كل المحاولات التى أتت من بعده – حتى الآن – تظل كالقوانين التى تتغير لتغير الظروف والمستجدات، أو إذا ظهر بهذه القوانين قصور فى مواجهة المستجدات . لذلك سرعان ماظهر قصور نظرية البنيوية فى وقت قصير جداً . بل إن البعض ممن تحمسوا للبنيوية انشقوا هم أنفسهم عليها، مثل (جوناثان كاللر) و (بارت) وغيرهم، حيث ظهرت نظريات مابعد البنيوية، التى يوضح موقفها رامان سيلدن [١٦]

(.. فمن الواضح أن مابعد البنيوية تنقص من قدر الدعاوى العلمية للبنيوية. وإذا كانت البنيوية ذات نزعة بطولية فى رغبتها فى السيطرة على عالم العلامات التى يصنعها الإنسان، فإن مابعد البنيوية تستمر فى هذه النزعة وتهزأ بدعاويها . ولكن سخرية مابعد البنيوية من البنيوية إنما هى نوع من التهكم الذاتى، فممثلو مابعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ ..).

إلا أن انشقاق البنيويين عن البنيوية لايبشر بالكثير، ولايخدعن قولهم أصحاب الرؤية الإنسانية للأدب، حيث لم يكن الارتداد إلا بدرجة قد

(١٦) النظريات الأدبية المعاصرة . مصدر سابق ص ١٤٦ .

لاتتجاوز خمساً وأربعين درجة فقط . فـ« بارت » مثلا عندما انشق عن البنيوية فإنه لم يزد على رفضه لمحاولة استخدام الأساليب العلمية فى النقد . إلا أنه يظل على رفض وجود المؤلف فى النص وأنه يجب أن يتناول القارئ النص منعزلاً، عاريا من كل غطاء خارجى ، بل إن بارت هو الذى نادى بموت المؤلف . وهنا يقول رامان سيلدن :

(. . أما فكرة بارت عن موت المؤلف فهى فكرة جذرية تماما فى رفضها لمثل هذه الأفكار « الإنسانية » التى ينطوى عليها النقد الجديد . إن المؤلف – عنده – عار تماما من كل مكانة ميتافيزيقية، ويتحول إلى مجرد ساحة « مفرق طرق » تلتقى وتعيد الالتقاء فيها اللغة التى هى مخزون لانهائى من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات) .

أى أن المؤلف عند بارت يظل غير مبدع ، إنما هو يجتر ماسبق أن قاله السابقون، ولاشيء يخرج من ذاته . ولذلك فالقارئ له أن يدخل النص من أى جانب يريد، وله الحرية فى الاستمرار أو التوقف . وتلك هى الرؤية العامة للتفكيكية – رغم أنها عادت فيما بعد للنظر والبحث عن المعنى . إلا أنه يظل « المعنى المراوغ » أو لانهائية المعنى ، أومايمكن أن نسميه هلامية المعنى والذى ينتج عن تناص النص مع النصوص الأخرى، وعدم تفرد نص معين بمعنى معين . وعلى ذلك فللقارئ أن يدخل النص من أى باب يشاء.

ومن هنا نجدنا ننتقل من الشكلانية إلى الماركسية الى البنيوية إلى مابعد البنيوية والتفكيكية . وكلها نظريات تحوم حول إلغاء دور المبدع والإبداع وإلغاء دور المعنى والوقوف عند السطح الخارجى للنص . ولكن نظرية من هذه النظريات لم تستطع أن تصمد للنقاش طويلا ، إذ لم يمر وقت طويل حتى أعلن عن وفاتها هى – لاموت المؤلف . . فمثل هذه الرؤى الخارجية التى تنظرها هذه النظريات للنص تُفقر النص حيث تحدد له اتجاهًا واحدًا محدداً ، ويغلقه على مستوى واحد من الفهم . فى حين أن النص الأدبى

الجيد يحتمل تعدد مستويات الفهم التى ربما لم يكن الكاتب نفسه يعرفها أويعنيها .

وهنا يكون دور النقد والدراسة فى اكتشاف هذه المستويات وتقريبها إلى القارئ - والكاتب معاً - وهو باكتشافه لهذه المستويات من الفهم يكون قد وسع من حدود النص يفيد بها الكاتب (ويحييه لا أن يميته) ويفيد بها القارئ فيكون الناقد هنا قد (أبدع) جديداً إلى جوار المؤلف المبدع، فأقام لنفسه منبراً يقف عليه إلى جانب المؤلف . . وأعتقد أن هذا خير من أن يميته حتى يقف هو مكانه.

وأعتقد أيضاً أن هذا ماحاولته هذه الدراسة التطبيقية لمجموعات القصص القصيرة فى هذا الكتاب.

يحيى حقى
وبدايات القصة القصيرة الحديثة

بكل ارتياح نستطيع أن نقول : إن يحيى حقى يعتبر هو مؤسس القصة القصيرة الحديثة فى مصر . فنحن نراه أول من أعلن الاستقلال بالقصة القصيرة عن أشكال المقامات وحكايات ألف ليلة وليلة . فبدأت القصة القصيرة تتشكل بمعالم واضحة كالطفل الرضيع أول مايولد لاتستقر ملامحه على حال ، ثم لاتلبث أن تبدأ فى التحدد وتميز الشكل الذى سيكون عليه الشخص فيما بعد . فيأتى يحيى حقى من القصة القصيرة فى مرحلة بدايات تحديد الملامح، حيث بدأت القصة القصيرة فى التخلص من قيود الزخرفة اللفظية والألفاظ المعجمية ، كما بدأت تتخلص إلى حد ما - من الحكم والمواعظ التقريرية ، فتميز أسلوبه بالبساطة والنعومة والسلاسة ، وإن لم يَخْلُ من التعبيرات الجميلة والإستشهادات الموحية.

فإذا ماأردنا أن نتصور القصة قبل يحيى حقى لنتعرف عليها عنده ، لانجد أفضل من ذلك التصور الذى أتى به هو فى مقدمة كتابه الممتع (فجر القصة المصرية) [1] عندما أراد أن يصور العصر الذى واكب بواكير القصة المصرية - القصة بصفة عامة - فنجد : -

(.. طربوش أحمر جدا ، تحته قُصة جعدية، بفضل المكواة، وكرافات يعلوها دبوس ذهبى وسطه حجر يخطف الأبصار، وقميص وردى ياقته واكلة نصف ودانه ، فى جيبه ساعة معلقة بجنزير، على كتفه وردة " قد نص البطيخة يلى الجميع جزمة ذات بوز نحيل زانقة رجله ، أشنابه مرتفعة

(١) كتاب فجر القصة المصرية .. كتاب الشباب - مكتبة الأسرة ١٩٩٧ .

بانتظام متصلة برمش عينيه ، وبيمناه عصاية دماغها مفضضة مذهبة . .) ص ١٢ .

فإذا كانت هذه الصورة المتأنقة المتكلفة هى صورة مجتمع تلك الفترة، فهى كذلك تصلح لتصوير حال القصة قبل يحيى حقى، الذى حاول التخلص منها فى قصصه، فنجح فى التخلص من الكثير منها، بينما كان هناك بعض منها فى بعض المواضع.

وإذا كانت دراسة أعمال يحيى حقى بصفة عامة ليست موضوعنا - الذى يقتصر على مراحل وتطور القصة القصيرة - من الناحية التطبيقية - فإننا نكتفى بالحديث عن أبرز مجموعاته - وإن لم تكن الأولى - حيث يتجلى فيها بوضوح ماسبق أن ذكرناه من إضافات ومآخذ من جانب ، ومن جانب آخر فإن قصص هذه المجموعة قد نشرت منفردة فيما بين عامى ١٩٢٦ و ١٩٣٣ .

بينما لم تظهر كمجموعة يضمها كتاب إلا فى عام ١٩٥٥ بينما كانت مجموعته الأولى (قنديل أم هاشم) فى عام ١٩٥٤ . أى أن تاريخ صدور المجموعة أوالمجموعات لايعبر عن مراحل كتابتها فتتداخل تواريخ النشر المنفردة فى المجموعات المختلفة. لذا كانت المجموعة التى يضمها كتاب (دماء وطين) هى ماوقع عليه الاختيار.

قصة وليست رواية :

فى أولى قصص المجموعة (البوسطجى) قصة طويلة تتكون من خمسة فصول، كل فصل منها مكون من عدة مقاطع قد تصل إلى ستة مقاطع الأمر الذى جعل البعض ينظر إليها على أنها رواية - كما لم يدرجها الدكتور سيد حامد النساج [٢] فى دليله ضمن القصص القصيرة . لكن

---

(٢) د . سيد حامد النساج - دليل القصة المصرية القصيرة . صحف ومجموعات من ١٩١٠ - ١٩٦١ - الهيئة العامة للكتاب .

الأمر – من وجهة نظرنا – يختلف حيث نراها – رغم طولها وفصولها – قصة قصيرة .

فالحدث في القصة لم يتطور ولم يخرج عن كونه حدثًا واحدًا، وكل ماحوله هو إضاءات لهذا الحدث . وهذا الحدث هو ذهاب حسنى كاتب النيابة إلى صديقه عباس البوسطجى للوقوف على حقيقة ماشكاه به العمدة من أنه قد مزق الخطابات التى يتسلمها ونثرها فى الهواء . الأمر الذى يعتبر معه عباس خائنًا لأمانة العمل، ومما يعرضه للمساءلة ومن خلال هذا الحديث نتبين أن العمدة قد سبق له تقديم شكوى فى البوسطجى – أيضاً – بحجة أنه تهجم على فتاتين من فتيات البلدة ، وأن أحداً لم يتقدم للشهادة خوفاً من الفضيحة . لكن عباس (البوسطجى) يروى لصديقه الحكاية حيث الملل فى القرية دفعه للتسلية بفتح الخطابات فيتعرف على قصة حب بين طرفين هما خليل الذى يسكن القاهرة وجميلة التى تسكن بالبلدة . ويتعرف على أن لقاء الحبيبين قد أسفر عن وجود ثمرة فى أحشاء الحبيبة، فتستنجد جميلة بخليل ، غير أن خليل قد اضطر للسفر إلى الإسكندرية، ويقع الخطاب الذى يخبر فيه جميلة بذلك فى يد عباس وقبل أن يعاود إغلاقه من جديد كما اعتاد يقع ختم البلدة على الخطاب فيخشى عباس افتضاح أمره ومايستتبعه من عقاب . فلايصل الخطاب إلى جميلة التى تظل تستنجد بخليل الذى لاتصله خطاباتها . وفى محاولة من عباس لإنقاذ البنت المسكينة يتعرض عباس بالفعل للفتيات بحثا عن من تكون جميلة فيهن . وبالطبع (تفر) كل من يقترب منها . وبعد أن يمر الوقت وينكشف أمر جميلة تسوء حالة عباس النفسية فيمزق الخطابات وينثرها فى الهواء ، وهى الواقعة الأساسية فى القصة . وتستطيع أن تتعرف على ذلك منذ البداية دون أن يحدث أى تطوير على الحدث .

وكذلك من حيث الشخصيات، لم تتطور شخصيات القصة أيضاً - رغم كثرتها وتعددها - ورغم ماكان من تقديم فصل كامل عن (عباس .. أصله وفصله) . فهو لم يزد عن كونه سيرة ذاتية لعباس فيظل كل مايقدم حول الشخصيات أيضاً مجرد إضاءات تكشف الأسباب والمقدمات التى أدت فى النهاية إلى النتيجة وهى مأساة جميلة وتدهور عباس . أى أن الشخصية هى التى أثرت فى الحدث وليس الحدث هو الذى أثر فى الشخصية ودفعها للتصاعد أوالتطور . وتظل (البوسطجى) قصة حدث واحد يقدم فى فترة وجيزة وهو أبسط تعريفات القصة القصيرة .

ملامح القصة الحديثة:

١ - الزمن الخارجى للقصة :

فإذا كانت القصة القصيرة قبل يحيى حقى تعتمد على قصرها النسبى عن الرواية من حيث الشكل، إلا أنها لم تكن تفترق عنها من حيث المضمون . بحيث تظل القصة القصيرة فى النهاية أقرب إلى ملخص رواية، فجاء يحيى ليقدم أول ملمح من ملامح استقلالية القصة القصيرة والتى تعتمد فى أحدث أشكالها على تكثيف اللحظة - والذى سنبينه فى فصول تالية - فأصبحت القصة تعتمد على الحدث الواحد أوالموقف الواحد والشخصيات القليلة . وهذا مايتضح فى قصة (البوسطجى) و(قصة فى السجن) .

٢ - النهاية المفتوحة :

فإذا نظرنا إلى نهاية قصة البوسطجى، فنجد أنه رغم أن (بطن) جميلة قد ارتفعت وأن أباها قد علم بالأمر - وهو الرجل الصعيدى - إلا أن يحيى حقى رفض أن يخبرنا بما حدث بعد ذلك .. هل ثار الأب؟ هل قتل ابنته؟

هل انتحرت ؟ هل أتى خليل لينقذ الموقف؟ .

كل تلك الاحتمالات تركها لنا يحيى حقى ، فإن ذلك لم يعد مهما وعلينا أن نبحث نحن عن النهاية التى تتراءى لنا - أى أنه يريدنا أن نشترك معه .. أن نكون إيجابيين . حتى ماحدث لعباس البوسطجى نفسه بعد أن ثبتت التهمة عليه باعترافه لصديقه كاتب النيابة ، مالذى جرى فى التحقيق؟ ما الحكم الذى قد يكون حكم عليه به ؟ لقد أراد أن يقدم لنا حدثاً ما .. وقد قدمه.

وبذلك يكون يحيى حقى قد خرج بالقصة عن مضمار الحدوتة التى لابد فى النهاية أن تكون (إما حلوة وإما ملتوتة).

٣ - القصة الصورة :

لقد أصبح من الأشكال المألوفة فى القصة القصيرة الحديثة أن تقدم صورة بانورامية لمشهد معين أومكان معين بشكل مكثف يعطى فى النهاية رؤية ما أو انطباعاً ما ، وقد قدم يحيى حقى فى هذه المجموعة هذه الصورة فى قصة (قهوة ديمترى) حيث يتخلص يحيى حقى أيضاً من الحدوتة التقليدية التى تتكون من بداية ووسط ونهاية .فيتحلل من الزمن فى القصة - الداخلى والخارجى - فلا نجد هنا حدثاً معيناً أوشخصية بعينها وإنما يقدم صورة لوضع طبقة معينة، هى طبقة الموظفين فى إحدى قرى مديرية الغربية ؛ كيف يقضون وقتهم، كيف يتعاملون مع وظائفهم ومع الآخرين ؛ وإن لم يتخلص فيها من بعض الإضافات أوالمقدمات المستفيضة، يقدم فى البداية أنواع (القهاوى) وكأنه يفرش لموضوعه . ثم بعد الإسهاب فى ذلك يقول : (.. تقع قهوة ديمترى التى سأتخذها نموذجاً لهذه القهاوى المتشابهة فى ....).

٤ - المستويات المتعددة :

بعد أن ابتعدت القصة القصيرة عن المباشرة واتجهت نحو الغموض النسبى أصبح للقصة أكثر من قراءة وأكثر من مستوى أومفهوم لما تريد

القصة أن تقدمه ، وهذا مانستطيع أن نلمسه أيضاً عند يحيى حقى فى هذه المجموعة ، ففى قصة (من المجنون) نتعرف على شخص حاد الذكاء من أسرة مشهورة بالذكاء وقصر العمر (محسن) يأتى أفعالاً تثبت للجميع أن حالة الجنون – أصابته، ويريد زملاؤه تسليمه للمستشفى ولكنهم جميعاً يتحرجون من ذلك فيخبره رئيسه فى العمل أن زميله (داود أفندى) قد أصيب بحالة جنون ويريده هو – أى محسن – أن يصحبه للقاهرة لتسليمه لمندوبى المستشفى فى محطة القاهرة ، ويوافق محسن على ذلك ويصحب زميله (داود) فى رحلة إلى القاهرة وفيها يفاجأ محسن بأن مندوبى المستشفى يمسكون به هو رغم محاولته لإفهامهم أن المريض ليس هو .

وهنا نستطيع أن ننظر إلى القصة بأكثر من فهم أو رؤية :

أ – أن يحيى حقى يريد أن يقول أن بين الذكاء والجنون شعرة ، حيث يستفيض فى الحديث عن ذكائه المفرط ثم يقدم مجموعة مقترحات يراها من جانبه تفيد نحو الأصلح ، ولكنها فوق مااعتاده الآخرون فظنوه مجنوناً .

ب – الإنسان لايعرف ذاته أولا يرى ذاته كما يراه الآخرون ، حيث يسير محسن مع زميله داود على أن الأخير هو المجنون ويستطيع أن يجد فى بعض تصرفاته مايؤكد ذلك . بينما يعتبر داود نفسه فى مهمة لتسليم زميله محسن إلى مستشفى الأمراض العقلية ، وعنده أيضاً من تصرفات محسن مايؤكد ذلك .

ج – الإنسان ابن قدره ، فمحسن من أسرة اشتهرت بالذكاء ، ولكنها دائماً تدفع ضريبة هذا الذكاء (قصر العمر) ، كما أن محسن ومافيه من ذكاء ليس من اختياره إذ لم يكن له أن يختار أسرته . كما أن الكاتب أيضاً يقدم مايستدل منه على القدرية هذه : (.. إذا رأيته لم تلبث أن

تعترف بأن هناك قوة خفية توزع المواهب والعقول . وأن الشخص يولد ، فلما يجد نفسه مغلق الذهن أوشعلة من بين نار . . . إلخ) ص ١٧٠

خصائص عامة :

١ - الاسلوب :

نستطيع بوضوح أن نتلمس سلاسة أسلوب يحيى حقى وأن نتوصل إلى مايريد توصيله دون عناء ، إلاّ أنه زاد على ذلك فى استخدام بعض العبارات المقتصدة لكنها تقول الكثير ، فإذا مانظرنا إليه مثلاً يقدم إلينا (حياة لص) والتى يقدم لنا فيه خفيراً تحول إلى لص ، فإنه عندما كان خفيراً كان يجد من الوقت مايصيبه بالملل فيلجأ إلى حجر يجلس عليه ويأخذ فى تنظيف غطاء رأسه تارة وفتل شاربه تارة أخرى ، وعندما تحول إلى لص نجد أنه لم يعد لديه متسع من الوقت حيث أصبح عليه دراسة الأقفال ودراسة أحوال الناس متى ينامون ومتى يستيقظون ومن يعود إلى بيته متأخراً وماهى أنسب الأوقات للسرقة، وماهى أفضل المحلات لسرقتها. لكن يحيى حقى لايقول كل ذلك وإنما يكتفى فقط بهذه العبارة : (. .ومنذ ذلك الحين انقطع حسانين إبراهيم إذا كان فى "دركه" عن تنظيف غطاء رأسه وفتل شاربه . .) . ص ١٥٢

وفى قصة السجن (قصة فى السجن) نتعرف على شخص مكلف بحراسة وتسليم عدد من الأغنام فيسير بها مع كلبه، ولظروف وضحتها القصة يمارس هذا الفتى الحب مع غجرية وسط الغنم لكنها تتنبه فتسحبه خلف سور بعيداً عن الغنم ، فيعبر الكاتب عن ذلك بقوله : (. . وكان على الكلب هذه الليلة أن يحرس مع الغنم سيده . .) . ص ٩٢ . وتستدرجه الفتاة فينساق لها ، فيقول عنه يحيى حقى : (. . لايدرى كيف نام وهو يسوق القطيع، فطلع عليه النهار وهو من المسوقين أمام قدر لاتفرق عصاه فى دفعها للأحياء بين بنى آدم والغنم . .) . ص ٩٣ .

كما لايستطيع القارئ إلا أن يقف معجبا أمام بعض التصويرات والتشبيهات التى يقرب بها يحيى حقى مايريده إلى قارئه ، ففى قصة (قصة فى السجن) مثلا عندما يبدأ الفتى فى الشعور بتحوله نحو الأسوأ ويشعر بالخطر وغموض ماهو مقبل عليه ، نجد يحيى حقى عبر عن ذلك فى : (.. وكانت السماء فى ظلامها كأنها جناح وطواط وحط على العالم، له بين الحين والآخر رعشة خفيفة .. هى سبب هزة النجوم القليلة التى ترتجف ثم تثبت ..) . ص ٩٦ . فكم تعطينا هذه الصورة من الانقباض الناجم عن مجرد ذكر الوطواط . وكم هو مخيف ظلام الليل قليل النجوم .

وفى قصة (أبو فودة) تتحكم الشهوة فى الرجل العائد من السجن وبينما هو يستخدم النيل فى الانتقال إلى جانب المحجر الذى يعمل فيه يفكر أيضاً فى المرأة التى بدلت حياته وأعادت إليه الحيوية والحيوانية . فيربط بحيي حقى بين هذا وذلك فى تصوير ممتع : (.. فليس أدل على الشهوة من النيل وقت الفيضان ، هو طول العام طفل نحيل تحمله مصر حرصا على اليدين، شفتاها على شفتيه، من رحيق فمه تعيش ، ينتهى العام وثدى مصر جف فيه لهيب كله نداء للارتواء . وللطبيعة انقلابات لامقياس لقوتها ، فلا يأتى الميعاد حتى تنتفض مصر ، تحس الرشفة تنقلب قبلة حارة تنفجر بها شهوات حبشية تتجمع طول السنة . ويقفز الطفل من يديها، فإذا هو عملاق . يد تشد شعرها ، ويد تهصر خصرها، ثم يطويه تحته فتغيب . كساؤها ماء طحينى ، له فى وسط الوادى هدير وعلى ضفتيه رقرقة، ويرتوى فى جوف مصر كل شق، وتحيا كل عين، ويفور من البلاليص ماؤها العفن المدود . لاترى قوة النيل فى الدلتا .. هو لايجد حريته إلا مع الفيضان، فإذا تخطاها وراء القناطر شعر باللجام فى فمه .. الجسور بجانبيه ، الغمامة تحيط بعينى الفرس، يركبه كل بلد شوطا

ويسلمه لمن بعده ...) . ص ١٢١.

إلا أنه على الرغم من قوة الخيال وجمال التصوير فإن هذه الفقرة المطولة اعتبرناها مأخذا على القصة وليست ميزة فيها - وهو ماسنوضحه بعد قليل .

٢ - المضمون :

يمكن القول بصفة عامة أن موضوعات المجموعة قد تركزت على رسم صورة التحول والذى غالبا ماتكون المرأة من ورائه ، والذى جعلته دائماً يأخذ صورة التحول إلى أسفل أو الانحدار وكأنه يقول (آدى آخرة اللى يمشى ورا النسوان) . إذا ما استخدمنا لغة المجموعة.

ففى قصة (البوسطجى) يعيش عباس حياة شباب القاهرة الذين (يشعرون كان قهاوى القاهرة وشوارعها وفسحها ملك لهم ..) وتتحول حياته بتركه المدرسة والتحاقه بوظيفة ناظر مكتب كوم النحل) . يصيبه الملل وتتسم حياته بالرتابة التى تدفعه إلى الانحراف والاطلاع على أسرار الاخرين من خطاباتهم ، فيتسبب فى كارثة جميلة . فقدره هو الذى شتت أسرته ودفعه للعمل ثم المأساة.

وفى قصة (قصة فى السجن) يعيش الفتى حياة الفلاح الكريم الأمين إلى أن يسوقه القدر إلى أن يلتقى بالغجرية التى يرفض إلا أن يعايشها بالحلال . وتستدرجه إلى حياة الغجر ويبدأ معها فى التخلى عن مبادئه فى الاستجابة لها بالطعام من (فرخة) مسروقة . ثم يبدأ فى التنازل عن سرقة غنماته الخمسة والستين إلى أن يصبحوا خمسة فقط فيبيعهم لنفسه وكأنه مالكهم ، فى حين أنه مستأمن عليهم فقط.

وفى قصة (أبوفودة) يخرج الرجل من السجن ويندفع فى شهوته خلف أمرأة ابن عمته حتى يصل به الأمر لتدبير قتل ابن عمته ، ويتدخل القدر ليصيبه بالعمى والتسول بعد الفتوة والقوة وفى قصة (حياة لص) ،

يترك الرجل ريفه ويسعى إلى المدينة خلف امرأة لعوب يضطر من أجلها أن يتحول من خفير إلى لص . أى من حامى إلى حرامى . (.. ولو بحثت عن الوقت الذى اشترى فيه الطفاشة علمت أنه اشتراها منذ أن ابتدأ يعاود علاقته مع عشيقته ..)

ويؤكد يحيى حقى كل ذلك فى شكل مباشر فى قصة (حياة لص) : (.. فأى شيء غير القدر هو الذى يرمى بالمرأة فى طريق الرجل فتخرجه من حياة إلى حياة أوتجعل منه شخصاً غير ماكان ..) ص ١٤٤ .

فالقدر والمرأة هما مبعث التحول فى حياة شخوصه .

مالم يتخلص منه يحيى حقى :

كما أنه مامن شيء يولد كبيراً ، وإنما صغيراً ويكبر بعد ذلك أويتطور فكذلك يمكن القول أنه رغم أن يحيى حقى قد بدأ مسيرة القصة القصيرة الحديثة، إلا أنه لم يتخلص تماماً مما كان يشوب القصة من بعض المآخذ، لذا ظهرت بقصص المجموعة بعض الثغرات التى حاولت القصة القصيرة الحديثة التخلص منها فيما بعد ، والتى يمكن أن نوجزها فى الآتى :

١ - التدخل المباشر من الكاتب للدفاع أو الإدانة :

إذ كثيراً مايتدخل الكاتب بصوته لصالح أحد شخوصه دفاعاً أو إدانة دون أن يترك الشخصية تتحدث عن نفسها أو تقدم نفسها لقارئه . ففى قصة البوسطجى عندما يتحدث عن خليل نجد : (.. على أنه استطاع أن يختلى بها .. وكرر لها، وكان صادقاً، كل يمين ..) . ص ٥٦

فاستخدام (وكان صادقاً) تعتبر تدخلا من الكاتب وكأنه كشف عن مكنون شخصيته فى محاولة للدفاع عن تصرفه ، فإذا كان على الكاتب أن يتدخل فإنه فى هذه الحالة يعتبر شخصاً خارجاً عن الشخصية، ولذا فهو المفروض ألا يرى منها إلا خارجها . أما عندما يتحدث عن صدقها أوكذبها أو نيتها فإن هذا يعتبر تدخلاً من الكاتب وإقحاماً لنفسه غير

مبرر . وكذلك فى محاولة للدفاع - أيضاً - عن فعلة عباس يؤكد :
(..ليست سقطة عباس إلا مثلاً آخر على ضحايا الصعيد ..) ص ٤٠
فتدخل الكاتب هذا للتبرير يحيل الموقف إلى التقريرية التى تبتعد عن التلقائية المفترضة فى العمل الإبداعى ، ثم نجده يتدخل للإدانة مرة أخرى:
(.. فى إلحاح خليل عليها لتجيبه إلى طلبه وهو على أهبة السفر دليل مؤكد على خفته وقصور نظره عند موطئ قدميه ..) ص ٥٦ . فأحرى أن يقدم هذا التوضيح كاتب مقال أو واعظ .

وفى نفس القصة يعلو صوت الكاتب فى نقاش من شأنه أن يبعد العمل عن تقديم الصورة التى تتحدث عن نفسها وتقدم مايود الكاتب أن يقدمه دون تدخل فى مثل : -

(.. الصعيد هو المسئول عن تلفهم ، فهم طيبو القلوب، ولكنهم من ضيق التربية بحيث لايستطيعون السمو عن المحيط المنافر لهم، أو إخضاع ظروفه لمنفعتهم، واستخلاص مافيه من خير ... إلخ) ص ٤٠ - فأولى بهذا التوضيح مقال لاقصة .

وفى قصة (قصة فى السجن) يخرج الكاتب عن السياق ليقدم لنا صورة مطولة عن متاعب الأجدادوظروفهم مما لايخدم السياق العام ، كان أولى به خطبة جماهيرية أو مقال فجاءت غير خادمة للقصة ماقاله :
(..من لعليوى .. من يخبره أن ليس كل ارتفاع الجسر من التراب . ففى أحشائه أيضاً هياكل كثيرة من عظام الفلاحين .. وقد يكون فيهم أجداده الذين فحتوا الترعة بطول أربع مديريات بمعاولهم البسيطة . وربما بأظفارهم أيضاً !! وكان يموت الفلاح فينهال التراب عليه، كما هو بمقطفه ومعوله، وجلبابه الأزرق الوحيدة، أكل الجسر أجسادهم ومحا لحومهم .. وما على جلودهم من أثر الكرابيج ... إلخ) ص ٨٧ .الأمر الذى وصل به فى محاولة إدانة الماضى وقسوة حياة آبائهم أن يحدد أنهم لم يكونوا

يملكون غير جلباب واحد وأزرق بالتحديد وأن الكرابيج تركت بصماتها على أجسادهم . كل ذلك يعتبر تدخلاً من الكاتب غير مستحب .

وفى قصة (أبوفودة) أيضاً يتدخل الكاتب تدخلاً تقريريًا غير مستحب :

(.. ربما سحرها مارأته من القوة تتفجر ويصرع رجلاً . وربما كان ما رأته فى حالة جاسر من رغبة صادقة ملحة .. من أجلها هى ..) ولو توقف الكاتب عند هذا لكان أجمل حيث ماقدمه بعد ذلك تصميم تقريرى ليؤكد القدرية التى يؤمن بها الكاتب فى تحريك الأحداث وتسرى فى معظم القصص فيعتبر تدخلاً منه : (..ولكن لا هذا ولاذاك . إن هو إلا قدر محتوم يهبط على الخلائق ، فى حواشيه حوادث تسمى مرة مصادفة، ومرة موجبات، وماهى إلا نغمة من نغمات الكون فى دورانه . ليس للإنسان فيها إلا ما للثقب فى صفير الناى ...) ص١١٩ .

وفى قصة (حياة لص) يريد أن يقدم إلينا معلومة عامة لاتستخرج من صميم الحدث ، وإن كانت تعتبر تصميماً مستخرجاً من التخصص ، وكأنه يقول لنا : ليس مايحدث من حسنين إبراهيم حالة فردية وإنما هو مثل غيره . ومثل هذا يحدث كثيراً دون أن يتركنا نستنتج ذلك بأنفسنا أو يؤكد هو من خلال الحدث : (.. وأى عجب فى أن يعشق حسنين إبراهيم امرأة وهو متزوج من أخرى .. أليست زوجته نوعا من المتاع لاقيمة له ولاتدخل فى حسبانه ؟...) ص ١٥٤ - فصوت المؤلف هنا واضح لايحتمل النكران.

٢ - التدخل لتقديم الحكمة أو الموعظة :

ربما كانت ظروف الأمية وضحالة نسبة التعليم أوظروف الانحطاط الاقتصادى - وربما السياسى أيضاً - هى التى كانت تشعر الكاتب أن رسالته سوف لاتصل بالدرجة التى يريدها، فكثيراً ماكان يلجأ للتدخل

المباشر لتوضيح الحكمة أو الموعظة التى يريد تقديمها . وإن كانت هذه الصفة خفت قليلاً عند يحيى حقى إلا أنها لم تختف تماماً إذ تلوح بين حين وآخر ، ففى (البوسطجى) : (.. فى الحياة مصائد تعلق بها الإنسان من حيث لايحتسب، فلا يستطيع الخلاص منها وإن أجهد نفسه ، فهل يخطر على بال عباس عندما فتح أول جواب أن قدر هذه المراسلات سيقاطع قدره ويختلط الاثنان جميعاً ؟ أن تكون فى أول الأمر لعبته، ثم فى النهاية مصرعه ؟ لم تصبح مراسلات بين اثنين . بل بين ثلاثة .. ولعل أكثرهم تأثراً بها من لم يخط فيها حرفاً ..) ص ٤٨ .

وفى قصة (حياة لص) نجد : (.. فأى شىء غير القدر هو الذى يرمى بالمرأة فى طريق الرجل فتخرجه من حياة إلى حياة أوتجعل منه شخصاً غير ماكان !..)ص ١٤٤ .وكأنه يود أن يقول هذه هى تصاريف القدر، تغير من خطوط حياتنا دون أن نملك لها إيقافاً أو كأنى أسمعه يقول : من لم يعتبر بتصاريف القدر، فليلق جزاءه.

٣ – إضافات ليست ضرورية :

لاشك أن زمن يحيى حقى ومحمود طاهر لاشين – مؤسسى مدرسة القصة المصرية القصيرة – لاشك أن زمنهم كان مغايراً ؛ فلم تكن الإذاعة قد بدأت بعد ، ولا التليفزيون، ولذلك لم يكن من أداة لتسلية الوقت أو التثقيف أو المتعة إلا فى القراءة . وكان القارئ لديه من الوقت الساعات الطوال التى يجلس فيها إلى قصة واحدة وقتا يطول كثيراً . لذلك كانت أعمالهم تتميز بطول النفس – إن جاز التعبير – فالارتياح فى صياغة الجملة والارتياح فى السرد والاستطراد . كل ذلك أدى إلى وجود العديد من الزيادات التى تعتبر إضافات على الحدث أو على القصة إذا ما حذفت فإن شيئاً لن يتغير . إذ لا يؤثر حذفها على سياق العمل . فنجد مثلاً فى قصة (البوسطجى) عندما يتحدث عن (كوم النحل) فى الفصل الثالث

يقدم مساحة كبيرة فى التعريف باسم القرية - أصلها وفصلها - ومصدر التسمية وموقفها التاريخى والجغرافى، فى الوقت الذى لايخدم فيه ذلك حدث القصة، إذ كان من الممكن ذلك فى أى قرية من قرى مصر ، لافى كوم النحل بالتحديد . كما أنه لو كانت التسمية مستمدة من تربية النحل أو مستمدة من تربية الدواجن، فإن ذلك لايغير من الحدث شيئاً .

وفى قصة (أبوفودة) يعتبر تصوير الكاتب لحياة النيل ونبضاته - التى سبق وقدمناها ، والتى تبدأ (.. فليس أدل على الشهوة من النيل وقت الفيضان ....) - فإن هذه الصورة - على جمالها الخاص - لاتخدم القصة، وحذفها لايغير من الأمر شيئاً . والأمثلة كثيرة .

٤ - عدم معايشة الواقع :

لم تكن الكوكبة التى نشأت القصة القصيرة على يديها تغمس ريشتها فى طين الواقع ليستمد من ماء التجربة مداده أو يقتطع من طين الأرض ليشكل شخوصه، إذ ربما يكون الاعتقاد السائد حينئذ بأن التجربة الحية تنتقص من قدر صاحبها - الأمر الذى أدى بمحمد حسين هيكل أن ينشر باكورة القصة المصرية (زينب) باسم مستعار هو (مصرى فلاح) - ورغم أن يحيى حقى يؤكد فى مقدمته للمجموعة (دماء وطين) بانه استمد هذه القصص من المعايشة الفعلية لريف الصعيد . ورغم محاولاته الجادة فى الاقتراب من الواقع، خاصة فى إنطاق شخوصه بلهجتهم العامية . إلا أنه لم يستطع أن يحافظ تماما على ذلك . وعلى سبيل المثال عندما يتحدث عن مسرح الحدث فى قصة (البوسطجى) نجده يقول : -

(.. كوم النحل من أعمال مركز ... باسيوط) ثم (... بينها وبين مركز ... خمسة عشر كيلو متراً ...) ص ٥٠ فحذف اسم المركز هنا يوحى بأن بلدة كوم النحل، بلدة أنشأها الكاتب من خياله وليس لها وجود على الخريطة - لأنه على ما أظن ليس اسما سريا أو معيبا حتى يتم

حذفه - فى حين أنه لو لم يذكر شيئاً عن هذا المركز التابعة له البلدة، لما تغير من الأمر شىء ، كما يوحى هذا الأسلوب بافتعال المعايشة التى يؤمن بها يحيى حقى، لاستخراج قصة واقعية معايشة الحياة الواقعية . غير أن يحى حقى الذى ولد بالقاهرة وتخرج فى كلية الحقوق ليعمل بالسلك الدبلوماسى فى روما وباريس وأنقرة لم يستطع أن يقدم الصعيد بصفة خاصة أوالقرية المصرية بصفة عامة مثل من نشأ فى القرية وغاصت أقدامه فى طينها أو من سالت دماؤه على صخور صعيدها، فجاءت معايشته لها معايشة سائح أوناظر إليه من بعيد ، فجاءت أجواء القصص تحمل صفة العمومية، وليس فيها لحم ودم الخصوصية.

إلا أنه يبقى فى النهاية أن نؤكد أنه رغم هذه الملاحظات فإنه يظل ليحيى حقى السبق فى وضع بذرة القصة القصيرة الحديثة التى ازدهرت بعد ذلك ووصلت إلى مانعرفه منها الآن من أشكال متعددة، ويبقى له مع أبناء جيله فضل الريادة وفضل الأستاذية.

أرخص ليالى ..
أولى محطات القصة الحديثة

لايعرف الأدب المصرى بصفة خاصة والأدب العالمى بصفة عامة كاتبا كتب فى أكثر من نوع من الأنواع الأدبية ، وكانت له بصمة واضحة فى أى منها مثلما كان يوسف ادريس – باستثناء شوقى الذى تربع على إمارة الشعر العربى الغنائى وكان له باع فى المسرحية الشعرية ؟ إلا أن بصمته فى مجال المسرحية الشعرية يقف عند دور الريادة والتاريخ لا إلى قيمة المسرح لديه ، وكذلك توفيق الحكيم الذى تربع على عرش المسرحية العربية ورغم ذلك جاءت رواياته لها دورها الفعال فى مسيرة الرواية العربية خاصة «عودة الروح» والتى يعود دورها إلى موقعها المتميز فى رحلة الرواية من جانب ، وأثرها على الحياة الاجتماعية والسياسية من جانب آخر – حيث ذُكر أن لها دورا فاعلا فى التغيرات السياسية فى فترة الخمسينيات .

وعلى المستوى العالمى يأتى كل من سارتر وكامى وبرناردشو إلا أن كلا منهم يقف فى الصدارة فى جانب من جوانب الكتابة ويتوارى عن الصدارة فى الجوانب الأخرى ، حيث كانت الجوانب الأخرى – مثل المسرحيات – تطبيقاً للجانب الفلسفى وخادما له .

واستثناء من القاعدة يأتى يوسف إدريس الذى تربع على عرش القصة القصيرة العربية فضلا عن ماقدمه من أعمال روائية حفرت لنفسها مكانا بارزا على خريطة الرواية العربية مثل «العيب» ، «الحرام» . وماقدمه فى المسرح من مسرحيات لفتت النظر إليها لجرأتها وجدتها وتجريديتها مثل

« الفرافير » التى استوحى فيها التراث الشعبى – وهو بذلك لازال فى فلكه الأثير – وكذلك « المخططين » و « الجنس الثالث » .

إلا أنه يظل – أيضاً – يوسف إدريس ذا بصمة أوضح فى مجال القصة القصيرة لا لتعدد المجموعات فحسب – فهناك من هم أكثر إنتاجا منه بكثير غير أنهم لم يتركوا أى بصمة على مسيرة القصة القصيرة – حيث قدم يوسف إدريس إحدى عشرة مجموعة تبدأ بـ « أرخص ليالى » التى أصدرها عام ١٩٥٤ بالإضافة إلى أنها تحمل العلامات الأولى لكاتب يعد بالكثير وينبئ بالتفوق . إذ أن مجموعة أرخص ليالى – وسوف نعود إلى اسم المجموعة فيما بعد – تحمل من سمات التجديد والتحديث ماتأكد فيما بعد وبما يعطى له سبق الريادة .

فالمجموعة تحمل تجانسًا كبيرا فيما بين قصصها من حيث الشكل والمضمون إلى الحد الذى يجعلها تحمل الكثير من صفات (حلقة القصص، والقصة القصيرة جدا ، واللوحة القصصية) .

فإذا مانظرنا من حيث المضمون نجد القصص فى تتابعها تقدم أنماطاً أوتنويعات مختلفة على شريحة قاع المجتمع فيما يمكن أن يعطى صورة كلية لهذا القاع لتشكل فى النهاية حلقة قصصية .

وإذا مانظرنا إلى القصص الأولى فى المجموعة مثل « أرخص ليالى » و« نظرة » و « الشهادة » و « على أسيوط » نجد القصة القصيرة جدا التى تعتمد على التركيز والجمل السريعة وهو مايعتبر تجديدا على نمط القصة القصيرة فى الثلاثينيات والأربعينيات التى كانت تعتمد على الاسترسال والجمل الطويلة .

أما من ناحية الصورة، فإن غالبية قصص المجموعة ماهى إلا صورة مكثفة التقطها الكاتب من بين حوارى القرية أو المدينة لتعطى انطباعاً كلياً مركزاً الضوء على أبطال تلك اللقطات متداخلة أضواؤها مع

مايحيطها لتفعل فيها فعلها وتحدث فينا أثرها .

ففى قصة « نظرة » يقدم لنا يوسف إدريس المفارقة والحرمان .. لم يثرثر .. ولم يستدر عطفنا بمحاولات مباشرة ، وإنما قدم المحاولة وتركنا نحن نعقد المقارنات ، ونتأثر بالمفارقات فهى نظرة تلك الطفلة (الشغالة) تحمل فوق رأسها حملاً أكبر من حجمها .. تذهب به إلى الفرن أوتعود به من الفرن .. لايهم .. فلم يهتم الكاتب أن يقف عند ذلك .. ولافاته شىء عندما لم يحدد ذلك . وبينما هى تسير فى الشارع تتوقف قليلاً لتلقى نظرة على أقرانها ومن هم فى مثل سنها وهم يلعبون ويمرحون ويتصايحون .. بينما هى لاتعيش الطفولة أو تعيش سنها ، وقد قدم يوسف إدريس هذه الصورة بتركيز – جديد على القصة فى ذلك الحين – نشرت المجموعة عام ١٩٥٤ – راسما تلك الصورة البائسة لتلك الطفلة النحيلة ذات الجلباب الممزق الأشبه بممسحة الفرن ولساقيها اللتين تشبهان المخالب ، فاستطاع أن يستثير فينا الشفقة عليها والغضب على التناقضات الاجتماعية .

وفى قصة (الأمنية) نستطيع مشاهدة – أو بمعنى أدق – تصور صورة برعى وهو يتلصص فى محاولة الوصول إلى « التالفون » والابتسام على صورته الكاريكاتيرية وقد أصابه الفزع عندما سمع الصوت يخرج من « التالفون » على الجانب الآخر ، الأمر الذى جعله يترك سماعة التالفون معلقة والصوت يخرج منه ويطارده بالسباب والشتائم بعد ما مل من صمت المتحدث وقد أخرسته المفاجأة غير المتوقعة . وهو يرد بعد فترة الشتائم ، من بعيد عن سماعة التالفون .

ولم يقتصر رسم الصورة عند يوسف إدريس على صورة الموقف العام فقط وإنما تجاوز ذلك برسم صورة أشخاص ، ففى قصة « أرخص ليالى يفتتح يوسف إدريس المجموعة برسم صورة عبدالكريم والتى لابد تعبر عن

شخصيته ، ودور هذا الرسم والتخطيط فى مايأتى من أحداث لاتخرج إلا من مثل هذه الشخصية بهذه المواصفات : (.. بعد صلاة العشاء كانت خراطيم من الشتائم تتدفق بغزارة من فم عبدالكريم فتصيب آباء القرية وأمهاتها ، وتأخذ فى طريقها الطنطاوى وأجداده .

والحكاية أن عبدالكريم ماكاد يخطف الأربع ركعات ، حتى تسلل من الجامع ومضى فى الزقاق الضيق وقد لف يده وراء ظهره وجعلها تطبق على شقنيقتها فى ضيق وتبرم، وأحنى صدره فى تزمت شديد، وكأن أكتافه تنوء بحمل (البشت) الثقيل الذى غزله بيده من صوف النعجة.

ولم يكتف بهذا بل طوى رقبته فى عناد وراح يشمشم بأنفه المقوس الطويل الذى كله حفر سوداء صغيرة، ويزوم وقد أطبق فمه ، فانكمش جلد وجهه النحاسى الأصفر، ووازت أطراف شاربه قمم حواجبه التى كانت ماتزال مبللة بماء الوضوء ...) ص ٥ .

فإن مثل هذه الشخصية بهذه المواصفات لم تكن لتجد ماتفعله لقضاء الليل أو السهرة غير أن يأتى زوجته بطريقة بهيمية ليزداد عدد الأولاد ويزداد فقرا على فقر وبؤسا على بؤس وهو فى ذلك معذور (.. فالحيرة التى كان فيها أوسع منه، والمسألة أنه رجل على نياته لايقرأ الليل ولايكتبه، والجيب خال والليلة شتاء والشاى يكوى رأسه، وجهلة السهر من أمثاله قد غيبهم النوم من سنة مضت فى سابع أرض..) .

وقد شُغل يوسف إدريس بمثل هذه الأحاسيس إلى حد الإدمان متأثراً بنشأته البسيطة المسحوقة فى صرامة الجدية التى عاملته بها جدته وأعمامه الكبار فأحس بالقهر لعدم القدرة على أن يعيش طفولته مثل من هم فى سنه ، فجاءت كل شخوصه تقريباً مقهورة مسحوقة .

فعبد الكريم فى « أرخص ليالى » مقهور تحت وطأة النوم الذى جافاه وعدم القدرة على قضاء السهرة فى الفرح لخلو الجيب من (النقطة) .

وتلك الشغالة الطفلة فى «نظرة» مقهورة باللجوء إلى العمل فى مثل سنها بضغط الفقر والحاجة فراحت تحمل على رأسها ذلك الحمل الذى يفوق وزنها ولاتستطيع أن تلعب مثلما يلعب من هم فى سنها . ورمضان فى قصة «أبوسيد» مقهور تحت ضغط العجز عن إتيان امرأته وهى التى تفوح أنوثة . وعبداللطيف فى «المرجيحة» تعذبه امرأته الفاتنة وقد هزل وهده المرض مثلما هده ابنه والذى جعل كلاً من امرأته وابنته معا فريسة سهلة للمعلم ، بل إن القرية باكملها عانت القهر تحت وطأة «الهجانة» التى أذاقتها صنوف الذل والهوان . . وتصل ذروة القهر النفسى فى قصة (أبوسيد) عندما يعجز الرجل أمام امرأته ولايستطيع إشباعها .

ولم يكن القهر فقط هو المحور الرئيسى فى مجموعة أرخص ليالى - وفى كل أعمال يوسف إدريس تقريباً - وإنما شُغل يوسف إدريس بتصوير أحلام البسطاء والمعوزين ، فإذا كانت كل أحلام البنت الشغالة فى «نظرة» قد تركزت فى تلك النظرة إلى أقرانها وهم يلعبون الكرة ، فإن كل أحلام البرعى فى «الأمنية» قد تركزت فى الإمساك (بالتالفون) ، وأحلام الزائر الأعرابى فى «الرهان» قد تركزت فى ملء بطنه باى شىء حتى لو أدى الأمر فى النهاية إلى إلحاق الأذى به . فهاهم أولاء مجموعة من أهل القرية يجلسون على المقهى وبينهم من قد امتلأت محفظته من بيع القطن ويجلس بالقرب منهم بائع التين الشوكى لايجد من يبيعه . . ويأتى الأعرابى خاوى البطن ، ويدور الحديث ويتحدى الأعرابى أنه يستطيع أن ياكل مائة كوز تين .. ولعدم الثقة أو التصديق أن هذا يمكن أن يحدث ينبرى من امتلأت حافظته لسداد ثمنها إن هو فعلها . ويتصدى الأعرابى لكيزان التين فيتحامل حتى ياكل المائة ويزيدها واحدة من عنده لأجل خاطر الحاضرين ، ويتكرع طويلاً وقد سكنت عصافير بطنه، وتهلل بائع التين الذى لم يكن يطمع فى أن يبيع أكثر من خمسة كيزان على الأكثر ..

(أما الرجل فقد مشى فى طريق وبدايات المغص تلوى أحشاءه ، وكل مايهمه أنه تغدى وسكنت عنه – ولو هنيهة – مسامير الجوع ..، وليكن بعد ذلك مايكون ..) ولتتبدى صورة الاشتراكية التى آمن بها يوسف إدريس حيث تغدى واستفاد كل من الأعرابى وبائع التين من مال تاجر القطن ، كما يلاحظ الاتجاه الرمزى فى استخدام تاجر القطن الذى كان يرمز إلى الثراء فى القرية .

وتتجلى صورة أحلام البسطاء فى قمة تعبيرها فى المجموعة عندما يصف يوسف إدريس عبد اللطيف صاحب « المرجيحة » فيقول :

(.. وقف عبداللطيف يدفع المرجيحة بيده ويمد يده الأخرى ويتحسس الملاليم التى تتلاصق فى جيبه ويفركها ويرنها فى راحته ، ويحس بنشوة كتلك التى يحسها حين يعب أول نفس من الجوزة فى الصباح .. فلم يكن يرى فيها ملاليم ، ولم يكن يرى فيها أنها لاتساوى ورقة صغيرة من ذات العشرة قروش وإنما كان يرى فى ملمسها غير الناعم حلما بأكمله ظل يعيش فيه شهرين طويلين كئيبين ..) ص ١٠٦ .

إلى جانب ذلك تبرز القصة السياسية التى تنبئ عن إحساس مبكر بالشعور الوطنى الرافض لجبروت السلطة وقهرها والذى تجلى بصورة واضحة فى « الهجانة » الذين سيطروا على البلدة وحولوا أهلها إلى « نعاج » لكنهم عندما رفضوا الخوف وأطاحوا به من داخلهم لم تستطع السلطة (الهجانة) أن يقفوا فى طريقهم.

كما تتجلى فى قصة « أم الدنيا » وفى قصة « ٥ ساعات » والتى خطى بها يوسف إدريس خطوة كبيرة بعيداً عن المباشرة التى تبدت فى « أم الدنيا » إلى الرمزية حيث يمكن تصور عبدالقادر ممثلاً لمصر نفسها والتى قتلها الملك غدراً بمحاولة اغتياله ومحاولة الطبيب المستميتة هو ومجموعته فى المستشفى فى سباق الزمن لإنقاذ حياته وبكائهم الحار عليه رغم عدم سابق

معرفتهم به ورغم تكرار مثل هذه الحالات التى تجعل مشاعرهم تتبلد أمام تكرارها وبهذا فإن عبدالقادر لم يكن حالة مثل كل الحالات التى ترد على استقبال قصر العينى وإنما هو حالة رمزية.

فعندما يقول عبدالقادر :

(.. – كده يافاروق .. تقتلنى؟!..

وتلقف الواقفون كلماته .. وسرت الهمهمة من داخل الحجرة ... إلى الخارج .. إلى الشارع .. إلى البلد كله .. إلى التاريخ ..) ص ٧٣ . فهنا يفتح يوسف إدريس نافذة على البلد وعلى التاريخ ويؤكد ويدعونا لا أن نقف أمام عبدالقادر كحالة فردية مثل كل الحالات التى ترد على القصر العينى ، وإنما أن ننظر إلى البلد من خلاله .

وإذا كان يوسف إدريس قد استخدم الرمز لأول مرة ، وأكد أنه يبحر فى تيارات التجديد والمغامرة ومحاولة الاختلاف عن السابقين ووضع بصمة خاصة به .. إلا أنه لازال يخشى علينا ألا يصل مايريد إلينا فنجد نبرته تعلو فى انفعال واضح يقرب إلى حد المصارحة : (.. ولكن فى تلك الليلة كنت كلما رأيت دم الجريح المغتال يجف فوق يدى وينكمش حين يجف، كلما أوغلت فى تأملى للجريح الذى لابد كان رجلا ككل الرجال.. نما من طمى وادينا .. ومضغ قمحنا .. وارتدى قطننا .. وصنعت أذرتنا خلاياه ...) ص ٧٩ .

ورغم هذه اللفتات الزاعقة فإن القصة فى ذات الوقت يمكن قراءتها على الجانب الإنسانى الفردى حيث تتجلى قمة المشاعر الإنسانية العاجزة أمام قهر الموت الذى لايقاوم .

ويعبر عنه يوسف إدريس فى أجلى صورة :

(.. وتسربت إلى نفسى من خلال كلماته تلك اللحظة التى نعرفها جميعاً ، والتى نحس فيها أننا أوهن من الضعف وأتفه من العجز ، وأننا

مضيعون .. تلك اللحظة التى لانملك معها إلا البكاء فيحملنا البكاء إلى البكاء .

وجال بخاطرى أن أعانق زميلى وأضم مافى صدرى إلى مافى صدره، وأخفى ماأحس به من خجل إزاء فشلنا أمام الموت، أخفيه فيما يحس به من خجل ...) ص ٨٤

ولتقف قصة (٥ساعات) على قمة قصص المجموعة نضجًا وثراء وإحكاماً .

كما تتجلى ثورية يوسف إدريس اليسارية فى رفض السلبية والدعوة إلى العمل الإيجابى. فإذا كان فى قصة « الهجانة » قد جعل القرية تتحول إلى « نعاج » وأذل كبراءها من العمدة وشيخ البلد وغيرهم عندما استسلموا واستكانوا .. واستطاعت البلدة أن تلتقط أنفاسها عندما هزمت الخوف أولا فاستطاعت أن تعمل عملا إيجابيا وتطارد أفراد الهجانة حتى تطردهم خارج البلدة . فإذا كان الرمز والمعنى واضحاً هنا، فإن يوسف إدريس قد خطا بنفس المعنى خطوة فنية أكبر فى قصة « فى الليل » حيث يقدم شخصية عوف وهو يشبه « فرفور » القرية . فيسترخى الجميع ويبدءون فى الضحك لأى كلمة أوحركة يأتى بها عوف بينما هو يغلى من الألم والقهر الداخلى المتمثل فى عجزه عن الإتيان بثمن كيلة الذرة والقهر الخارجى المتمثل فى زوجته التى تطارده وتقعد له بالمرصاد وتوبخه بين أهل القرية ؛ فقد استسلم أهل القرية للدعة والاسترخاء واجترار متعة الكلام والبحث عن الضحك ويصبح الليل لديهم قمة متعتهم لأنه لاعمل فيه ، بل عندما يأتى عوف ، يعزم عليه الجميع بالشاى .. ويشربون جميعاً الشاى ، دون أن يفكر أحدهم فيمن سيدفع ثمن الشاى، ولا أحد منهم (يضرب إيده فى سيالته) ويخرج منها قرشين مساهمة فى الثلاثين قرشا ثمن كيلة الذرة .

فقد نجح يوسف إدريس هنا أن يخبئ مايريد قوله فى طيات الصورة الشعبية المحببة إليه.

وإذا كان يوسف إدريس قد نجح فى أن يختط لنفسه أسلوبه الخاص المميز ويتجاوز سابقيه فى فن القص فى مجال القصة القصيرة ، إلا أنه فى كثير من قصص المجموعة لم يستطع أن يتجاوز سابقيه ... بل سار على نهج القصة القصيرة السائدة فى الأربعينيات ، فلم تزل عنده

١ - القصة التعليمية التى تقوم على النصيحة :

ففى قصة «على الماشى» يتهرب المحامى من جاره فى القطار ويتهرب من الحديث معه، إلا أن جاره يستدرجه للحديث وينتزع منه الدخول فى مشكلته وينتهى إلى مساعدته فى قضيته ولايمضى وقت طويل حتى يصبح المحامى فى وضع الجار ولكن مع الطبيب . ونفس مافعله الجار معه يفعل هو مع الطبيب حتى ينتهى الأمر بطلب المحامى المساعدة من الطبيب، أى أن يوسف إدريس يود أن يقول ببساطة «الناس لبعضيها»، وفى قصة «الشهادة» يرسم صورة قلمية تقول أن المضمون أهم من الشكل.

٢ - يقع إدريس كذلك فى تعدد الشخصيات وكثرتهم إلى الحد الذى لايناسب طبيعة القصة القصيرة ، ففى (الهجانة) - على سبيل المثال - نجد محمد أبوحسين صاحب القهوة وجمعة الأخنف وحامد الصعيدى وشعبان مقاول الأنفار وعبد الفتاح الغفير والمعلم عمر وعبدالغنى الجمل الفكهى والأسطى عبدالخالق الحلاق وشيخ البلد والعمدة ومرسى أبو إسماعين .. وغيرهم .

٣ - المبالغة والتضخيم .. حيث يريد يوسف إدريس أن يزيد من إحساسنا بالقهر الواقع على الطبقات الدنيا فى «المرجيحة» يسعد الرجل بالملاليم القليلة فى جيبه المجموعة من أطفال القرية فى يوم العيد ، لكن

المرجيحة تضرب ابن العمدة فيساق إلى المركز والسجن ليموت تحت قهر المرض والفقر والاصطدام بالكبار ، ولم يكن لحادث ارتطام المرجيحة بابن العمدة كبير الأثر فى حدث القصة فلم يكن الأمر يحتاج إلى ابن العمدة بالذات كى تصطدم به المرجيحة فكان يكفيه الفقر والمرض حتى تضيع الأسرة وتقع الزوجة والابنة فى شباك المعلم . كما أنها لو اصطدمت بابن أى من أهل القرية - حتى ولولم يكن العمدة - لكان الحدث كافيا لإحداث الأثر السيئ على دخله من الملاليم كما أن دخوله المركز والموت داخل السجن لم يكن المعنى الكلى ليتأثر به إلا أن يوسف إدريس أراد أن يحيط الرجل بكل المثبطات والمحبطات التى تزيده قهراً على قهر ... الفقر والمرض والسلطة أى أن الواقعة لم تكن مستخدمة فى سياق الحدث.

٤ - **المقابلة المباشرة** .. حيث يضع يوسف إدريس أمامنا وجهين متقابلين بصورة مباشرة ليزيد من توضيح المقابلة وكأنه يضع الأبيض فى مواجهة الأسود .

فى قصة « $\frac{١}{٤}$ حوض » يضع البيه الكسول ذا الأيدى الناعمة فى مواجهة الجناينى النشط ذى الأيدى الخشنة ، الأول تصاب يده من الفأس عندما أراد أن يبدد الملل بفحت $\frac{١}{٤}$ حوض من حديقته ويصاب بالإعياء والإرهاق إلى حد المرض ، والآخر يعمل طوال النهار بالفأس فى الحديقة ولايصيبه أى أذى .

وفى قصة « الحادث » يعقد يوسف إدريس المقارنة بين أسلوب التربية فى الريف وبينها فى المدينة . بين الخوف على الأولاد وبين إطلاق العنان لهم لتتشكل شخصيتهم فهى مقارنة اجتماعية مباشرة .

٥ - **على الرغم** من أن يوسف إدريس هو صاحب أسلوب القصة الدائرية التى تعتمد على اللحظة فى الزمن الخارجى الذى تتفجر فيه اللحظة لتولد عالما متماوجا بالعديد من المتفجرات ، حيث تبدأ القصة

وتنتهى عند نفس النقطة ، وتجلى ذلك فيما تلا من مجموعات . **إلا أنه في مجموعة «أرخص ليالى» تفلت منه الزمن فى بعض المواضع فخرجت عن طبيعة القصة القصيرة .**

ففى قصة «شغلانة» تمتد حركة الزمن بـ«عبده» لتمر على العديد من الشغلانات التى يتقلب عليها بحثا عن الرزق إلى أن يصل إلى شغلانة جديدة – هى بيع دمه بالمستشفى – ويستمر فيها حتى يهزل ولايستطيع الاستمرار حتى فى هذه «الشغلانة» ولتتحول القصة إلى حكاية ممتدة وتخرج عن نطاق القصة القصيرة المحكمة البناء .

اللغة والسرد :

إذا كان يوسف إدريس قد انتقى نماذجه من قاع المجتمع مقدما إياها بصورها الخارجية البريئة النقية المقهورة التى تدعونا للتعاطف معها فى محاولة لاستخدام الأدب فى علاج الأمراض الاجتماعية والسياسية – ككل الكتاب اليساريين – فإنه لايقدمها للصفوة ، وإنما يقدمها لأصحاب هذه الأمراض . فكما أن الدواء لايقدم إلا إلى المريض ، فقد جاء الأسلوب واللغة المستخدمة لتتمشى مع هذا المنطق وليتضافر الشكل والمضمون فى توصيل الرسالة – وقد تأثر يوسف إدريس فى هذا بالكتاب الروس الذين يتشابه لديهم المجتمع مع مجتمعنا والذين يعتبرون أنفسهم أصحاب رسالة – لذا فقد اعتمد على استخدام اللغة العادية المفرطة والتى تصل فى بعض الأحيان إلى لغة الشارع مثل (ساهاه ، دلق ... إلخ) الأمر الذى دعاه للتمسك بعنوان الكتاب « أرخص ليالى» لأنها تنطق هكذا .. رافضًا تعديلها إلى الأصح لغويا وهى «أرخص ليالٍ» فهو يكتب مايريد .. لا ماتريده اللغة ، وإن كان قد التزم باللغة العامية فى حوار هذه المجموعة . إلا أن طبيعة يوسف إدريس المتقلبة ورغبته الملحة فى التجديد والتطوير المستمر جعلته يتخفف من تلك اللغة تدريجيًا فيما بعد حتى وصل قمة تحلله منها فى آخر مجموعاته (بيت من لحم ١٩٧١).

كما جاء استخدام ضمير الغائب فى معظم قصص المجموعة متوائما مع زمن الحكى الذى كان فى الأربعينيات، كما أعطى الكاتب فرصة استخدام الراوى العليم ببواطن الأمور حتى تتيح للكاتب الدوران حول الواقعة أوالحادثة من خلال شخوصها المختلفين والتعرف على وجهات نظرهم ودوافع تصرفاتهم وإسقاطاتها على الحدث، خاصة وأن يوسف إدريس يعتمد على الوصف الخارجى للأحداث والشخصيات وكأن يوسف إدريس يمسك بعدسة الراوى ويدور بها حواليه .

انظر مثلا هذا المقطع من قصة «على أسيوط»:

(.. وعبر الطبيب على الوجه الصدئ الذى أمامه والذى كله شعرات وفجوات وغضون .. عبر فى سرعة وفى ملل، فالمترددون على المستشفى كلهم ملبدو الوجوه بغيوم الحاجة والمرض، ولكن الطبيب توقف قليلاً متفرجاً عند ملاءة السرير القديمة التى اسود لونها الأصفر الباهت وامتلأت بالبقع والخروق، والتى عمم الرجل بها رأسه وتدلى طرفها بجانب وجهه كذيل ملطخ بالوحل لكلب عجوز ...) ص ٢٠ . فتظل الصورة هنا صورة خارجية رغم ماتجسده من مظاهر الفقر فى مريضه ، بينما نجده عندما يتحدث بضمير المتكلم ينفذ إلى أعماق وأحاسيس الراوى المتكلمة ، حيث يمنحه استخدامه ضمير المتكلم التعرف على تلك الأحاسيس والمشاعر (راجع المقتطف السابق المأخوذ من قصة «٥ ساعات» .

وإذا كان يوسف إدريس قد آثر ألا تضم مجموعته الأولى بعض مانشره قبلها فبالتأكيد أنه رآها لاترقى لأن تضمها المجموعة ولتظل مجموعة «أرخص ليالى» محطة بارزة فى مسيرة القصة المصرية والعربية القصيرة مثلما أن يوسف إدريس علم من أعلام مسيرة القصة القصيرة المصرية والعربية ، بل مدرسة خاصة من مدارسها تخرج فيها العديد من الأسماء التى لمعت فيما بعد فى القصة القصيرة العربية.

حيطان . إدوار الخراط .. العالية

إذا كان إدوار الخراط أخذ يكتب القصة القصيرة منذ أوائل الأربعينات ولم ينشر مجموعته الأولى إلا فى أواخر الخمسينات ، حتى فاجأ الأوساط الأدبية والثقافية بذلك كما يشير د . غالى شكرى فى دراسته – وإذا كان قد آثر ألا ينشر هذه القصص فى الدوريات رغم أن ذلك كان متاحًا له . . فإنه ربما أصاب بذلك كثيراً ، حيث قدم مجموعته الأولى كشهادة ميلاد لكاتب يطور نفسه باستمرار – ويشهد على ذلك ماتلا تلك المجموعة من أعمال – حيث تعكس المجموعة تطوراً كبيراً جداً بين ماكتبه فى أوائل الأربعينيات ومنتصف الخمسينيات ، حتى يخيل إلينا أننا أمام مجموعتين قصصيتين . لامجموعة واحدة ، يمثل ماكتبه فى الأربعينيات مستوى بسيطًا تقليديًا يمثل القصة القصيرة فى تلك الفترة من أسلوب تقليدى بسيط البناء ، بسيط التراكيب ، ويمثل الجزء الثانى القدرة الفنية على إحكام البناء والقدرة على التراكيب الأسلوبية واللغوية المتميزة .

فلا شك أن هناك فرقًا واضحًا بين قصة « حيطان عالية » التى منحت المجموعة اسمها والتى كتبت – كما تقول التواريخ – بين أبريل ٥٤ وأبريل ١٩٥٥ وبين قصة « طلقة نار » أو « حكاية صغيرة فى الليل » التى كتبتا عام ١٩٤٤ ، على الرغم من أن الإحساس الداخلى يربط بين المجموعتين والذى يعكس عزلة الفنان فى مجتمع ضاج صاخب . . تلك العزلة النفسية والحيطان العالية التى تحول بين البشر وتجعل كلا منهم جزيرة منعزلة بنفسها حتى عن أقرب الأقرباء ، ورغم اشتراك المجموعتين – أيضًا – فى التراكيب اللغوية المنحوتة ، والألفاظ المستخدمة بطريقة خاصة، حتى إنه

يمكن إيجاد التشابه – بل والتطابق – فى استخدام جمل محددة أو ألفاظ محددة بين كل قصص المجموعة ، سواء ماكتب منها فى الأربعينيات أو الخمسينيات والذى سنوضحه فى حينه .

فإذا ما بدأنا السباحة داخل قصص المجموعة بادئين بقصص الجزء الأول، نجد على قمته قصة البداية « حيطان عالية » . والتى تأتى تتويجًا لتلك المرحلة الممتدة من أوائل الأربعينيات إلى منتصف الخمسينات .

ففى « حيطان عالية » يربط إدوار الخراط بين الحقيقة والوهم ، بين الواقع والخيال ، فيتداخل الحلم بالحقيقة فى تزاوج منسوج بخيوط حرير به ناعمة حتى لاتستطيع أن تعرف أين الحقيقة وأين الخيال ، حتى أن الخيال جاء حقيقيا مرئيًا فى صدق فنى يحسد عليه الكاتب .

وفى الحيطان العالية يعيش صاحبنا هذه العزلة .. حتى عن زوجته .. يؤرقه الشوق إليها .. رغم مرور خمس سنوات على زواجهما ، إلا أنه لا حديث بينهما ولاتواصل ... يعيش القرية الداخلية ، يهرب من البيت عله يجد الأمس والتواصل ، وفى المقهى ، يعيش الآخرون كل مع نفسه ولايشعر بالآخر .. يخيل إليه أن شخصًا يعرفه ، يقابله ، يلعب معه الطاولة ، يجد أن هذا الآخر يعرف عنه كل شىء ، حتى مرض ابنته ، ويتحدث عنها بلغة عادية مألوفة ، لنكتشف أن هذا الآخر ليس إلا الراوى نفسه ، فهو يلاعب نفسه ، وحتى ابنته المريضة ، يراها داخل المقهى على سريرها ، عارية تمامًا ، حتى عورتها مكشوفة ، ويراها الآخرون بلا مبالاة ، لنكشف أيضًا أنها ليست فى المقهى إلا من خلال ذاته هو ، وأن العورة المكشوفة ليست إلا عورته هو التى يظن أن الجميع يرونها ، فى حين أن أحدًا لايرى من الأمر شيئًا ، وليتضح أن ابنته المريضة ليست إلا ثمرة الحب المريض المحبط مع زوجته ، ثمرة الانفصال النفسى عنها ، فالعلاقة المريضة لايمكن أن تنتج إلا ثمرة مريضة .

وهذه القراءة لـ « حيطان عالية » ليست إقحامًا أو اسقاطًا على العمل وإنما يقدم لنا إدوار الخراط المفاتيح التى تؤدى بنا إلى هذه القراءة المتكاملة البنيان ، الثابتة القواعد .. فيبدأ بتمهيد يشى باللامبالاة بين الناس العائدة من أعمالها إلى منازلهم ينشدون شيئًا من الحياة بعد يوم عمل ممل كئيب .

وعندما يعبرون الكوبرى نجد أن هذا الكوبرى (.. يبدو من بعيد لعبة من الحديد الرقيق تضطرب فوقها الناس والعربات ، دون معنى ..) ص ٣٧ فالكوبرى الذى من المفروض أنه معبر أو رمز للعبور من جانب إلى جانب آخر - يعبر بهم من دنيا العمل إلى دنيا المنزل ، من حياة إلى حياة من المفترض أن لها طابعًا آخر غير طابع الملل والفتور الذى يسود علاقات العمل .. يبدو هذا الاختلاف هشا .. فكلا الجانبين عامر بالملل واللامبالاة والانفصال النفسى ، ثم يعود صاحبنا إلى المنزل : « .. وامرأته تأتى فتقف بالباب هنيهة ، ثوبها قديم ينحسر عن بضعة من صدرها الصغير المرتخى ، وإذا اندلاعة من حبه القديم تحرق صدره فجأة .. ، ورغم أنه لم يمر سوى خمس سنوات ، إلا أن حبه أصبح (قديمًا) وأصبح الشوق إلى الحب والمؤانسة والدفء شيئًا يحرق صدره فالشعور بالحرمان والرغبة فى التواصل والدفء أصبح شيئًا عزيز المنال : (.. وسوف يدوسه القهر ، لأنه فى كل مرة يعود محبطًا . ومهما عصرها فى لياليه ودعك لحمها إليه ، فهى الأخرى ماتزال ، غريبة ، بعيدة ، منفصلة ، وهذا الشوق جائع أبدًا لن يعرف الرضا ..) ص ٤٠ .

وعندما يمل البيت ويخرج بحثًا عن التواصل ، يفاجأ بشخص كأنه يعرفه (.. ثم يقف مرة واحدة وقد تقبضت المفاجأة بقلبه وأحس ركبتيه تكادان تنخلعان به ، هذا الوجه ، وجهه هو ، كأنه يرى نفسه خارجًا من المرآة ، بل من صورة فوتوغرافية مجسمة حية إطارها عرض الحياة نفسه ..)، واستخدام الكاتب هنا « .. كأنه .. يرى نفسه .. » وكأن هذه

قد رفعت الحاجز بين الوهم والحقيقة .. فهو فى الظاهر يريد الحقيقة وفى الباطن يريد الوهم . وقد نأى بها عن المباشرة وعبر بها الفاصل بين الأدب واللا أدب ، كما يلقى بنا فى دوامة التخيلات والمشاركة الإيجابية فى نسج الخيوط والتعرف على أطرافها .

وعندما يرى ابنته المريضة على فراشها عريانة داخل المقهى ويسترسل فى وصف صورتها حتى أن (.. زغب المراهقة الأولى لايكاد يخفى تلك الفتحة البذيئة تحت هذا البطن الهابط الأجوف ..) ، رغم ذلك الوصف وتلك الحالة التى من المفروض أن ابنته عليها ، نجد (.. باب القهوة مفتوح مع ذلك على أنوار الشارع ، والناس مشغولون بلعبهم وتدخينهم وحديثهم ، يلفظون ويتثاءبون من ملل قعدتهم الطويلة ..) ، فالحقيقة أن وجود الابنة هنا ليس حقيقيا وإنما هو من فعل الخيال والمعايشة ، إنما هو إحساس داخلى طفح وخرج إلى السطح فتصوره حقيقيا . ويتأجج الشوق داخل صاحبنا رغبة فى التواصل فقد اندلع فى نفسه شهوة فى أن يحيط هذا الصدر الضيق الناصل ، صدر ابنته الطفلى لم تكد تنبثق فى حلمتيه الصغيرتين عصارة المراهقة الخام ، يحيطه بذراعيه ويدفن رأسه فيه ، كأن فيها شيئًا من امرأته التى تركها بالبيت من زمن طويل ، وأن يرتمى عليها فيخفيها عن هذا العالم فى عتمة حبه لها ..) فهو من جانب يود لو حطم أو اقتحم هذا الفتور العليل المريض القائم بينه وبين زوجته ، وفى الآن نفسه يرى أن هذا الفتور عار وشىء مخجل يود لو أخفاه عن العالم .

إن قصة « حيطان عالية » ، بذلك والتى يفتتح بها إدوار الخراط مجموعته وأول مايقدمه للعالم فى مجال القصة القصيرة تبدو محكمة البناء تتخفى فيها رومانسيات البدايات الحالمة منعزلة فى إطار من التخيل المحمود .

وفى إطار ذات المرحلة – مرحلة الخمسينيات – يقف إدوار الخراط فى

"محطة السكة الحديد" ليعزف لحنًا رومنسيا آخر يلعب الرمز فيه دوراً أساسيا فى معزوفة الوحدة والانعزالية عن العالم ، فنجد سور المحطة يقف حائلاً بين عبور صاحبنا إلى عالم الصخب والضوء فى الخارج إلا أنه ليس لديه تذكرة العبور . فهو أيضًا محبوس داخل هذه الأسوار ، يأتى من أين؟! لا يهم ، ذاهب إلى أين ؟! أيضًا لايهم ليخرج بنا عن حدود التجربة الفردية المحدودة ولتنفتح التجربة على العالم بأسره .. تبدأ من طفولته حيث تذوب الحوائط – هنا – بين الحقيقة والوهم .. فيرى صاحبنا وقد تاه عن يد أمه وهو طفل ، ضاع فى المحطة ولا من يأخذ بيده . فيتشاغل الناس من حوله ، كل بشأنه ، وكأن كُلاً صندوق مغلق على الآخرين ، حتى بعد أن ينزل صاحبنا من القطار ، وفى نفق المحطة ، يجد من هم فى شأنهم ولا يعنيهم من الآخرين شىء ، ويعيشون لذتهم الخاصة وقد تشابكا فى وصال حميم مستغرق كل وجودهم ، بائعة اليانصيب وشيال المحطة ، شغلتها لذة الوصال عن كل مايدور حولهما ، وصاحبنا يفاجأ بأنه لا يستطيع العبور إلا من معه تذكرة السفر .. وهو لايحمل تذكرة ، فيجد نفسه طفلاً أفلت من يد أمه .. يجرى .. يصرخ .. يبحث عن من ينتشله من هذا الضياع والتيه ولا من ينقذ ..

وإدوار الخراط هنا يعزف كونشرتو الناى الحزين . فيقدم لحدثه بـ (الحركة الأولى) فى الكونشرتو ، وإن اختلفت عنها فى السرعة ، فإذا كان الكونشرتو يمر بثلاث حركات (سريعة – فوئيدة – فسريعة جداً وهى الحركة التى تقدم التلخيص أو إعادة العرض) فإن الحركة فى محطة السكة الحديد لاتبدأ سريعًا ، بل تبدأ بطيئة . يعرض فيها الكاتب لما يدور حول بطله ويستعرض ماحوله من عوالم وكأنه يدور بالكاميرا حوله ثم تبدأ الحركة الثانية عندما يبدأ الاشتباك أو التعامل مع الغير .. فى حركة النزول من القطار ثم تبدأ المرحلة الثالثة التى يتسارع فيها نبض صاحبنا فيأخذ فى

الجرى هنا وهناك بحثًا عن مخرج من ذلك الحبس الذى أصبح يعيشه داخل أسوار المحطة عندما يبدأ الناصح النفسى فى الصراع رغبة فى تجاوز العزلة والانفصال عن الآخرين .

فإذا كان الكونشرتو حواراً بين آلة موسيقية والأوركسترا (١) .. فإن كونشرتو إدوار الخراط يدور بين جوانبه صاحبنا والعالم الخارجى من حوله . وتنتهى القصة دون أن ينتهى الصراع .

وإلى جانب الشكل السيمفونى لحركة القصة ، يعزف إدوار الخراط أنغامه ، كلماته ، أيضًا على سلم الإيحاءات المشحونة داخل الكلمات ، المتفجرة بالمعانى والدلالات والتى لا تلبث أن تشع العديد من التدفقات الشعورية . فهو عندما يقول :

(وأحس قدميه تتجمدان تحته ..) تبين كم تحمل الجملة من دلالات وإيحاءات . فإن مجرد استخدام كلمة (تحته) لتوحى بانفصال القدمين عن الجسد ومدى التحلل والتعب والخوف الذى يعانيه صاحبنا وكم أعطت من شحنات بالتلميح - ودون تصريح .

وعلى الجانب الآخر ، نجد فى قصص الأربعينيات عدم الإحكام فى الحبكة .

وإذا كنا قد قبلنا تواجد الابنة بسريرها عريانة فى مقهى الحيطان العالية . فقد قبلناها بكل الترحاب للصدق الفنى وللاستخدام لصالح العمل .. إلا أننا فى قصة مثل « ظهر يوم حار » أو فى قصة « طلقة نار » نجد أشياء غير مترابطة وغير مبررة ، لا على المستوى الفنى أو حتى على المستوى المنطقى إذا ماقرأنا القصة على المستوى الفردى المباشر .. فالقصة هنا تقترب من الرواية منها إلى القصة القصيرة ، والمايسترو هنا آلاته لم تطاوعه فراحت تعزف من نوت مختلفة .

ولم تؤد المقدمات إلى النتائج ، فقد أخذ الكاتب يعرض لنا علاقة بطله

بابن أخته والمراكب الورقية ، وكيف كانت علاقة جابر بابنة الباشة التى اختارته من دون الخلق جميعًا ليكتب لها قائمة المصروفات التى ستتقدم بها لأبيها الباشا ، ثم علاقته بـ نجية ، والتى معها تبدأ القصة الحقيقية وماسبقها لم يكن إلا مقدمات .إلا أن هذه المقدمات لم تخدم الحدث الأصلى - مثلما فعل إدوار الخراط بعد ذلك فى قصص الخمسينيات . فحتى لو تصورنا أن الكاتب يود أن يقدم المقدمات النفسية والمبررات التى عانى منها جابر وولدت فيه الرغبة فى الانتقام ، فإن الرغبة فى الانتقام لم تكن هى الدافع لفعلته مع نجية - الحدث الأصلى - فجابر نشأت بينه وبين نجية جارته فى السطوح علاقة تعرف منها على أن نجية فى زواجها الثانى ، وأن زواجها الأول قد فشل بسبب عدم الإنجاب وزواجها الثانى فى طريقه لنفس المصير ، فأراد أن يمنحها الولد الذى تنسبه إلى زوجها وتحافظ به على حياتها الزوجية ، فالرغبة الإنسانية فى اللقاء هى عمل نبيل - كما يتصوره الراوى - ، حتى أن إدوار الخراط قد سمى قصته « فى ظهر يوم حار» «عمل نبيل» . إلا أن خاطر الانتقام فى شخص نجية قد جاء متأخرًا . كما أنه لارابط بين نجية وابنة الباشا ذات العينين الزرقاوين والشعر الأصفر، لاتشابه بينهما شكلاً أو موضوعًا . والمفهوم أن يقوم الانتقام على من تمثلها أو تمثل طبقتها ، وبذلك فإن المقدمات لاتؤدى إلى النتائج منطقيًا على المستوى الفردى ولاهى مبررة فنيا على المستوى التكتيكى .

وحتى إذا ما رجعنا إلى واقعة جابر بابنة الباشا نجد أن بنت الباشا قد جاءت إلى العزبة بسيارتها ووقفت أمام السرايا . . نزلت منها وتفحصت وجوه الواقفين من الفلاحين و(الأجرية) لتقع عينها على جابر الحاصل على الابتدائية ،وتطلب منه أن يكتب لها ماتمليه عليه ، ثم تمليه قائمة المصروفات التى ستتقدم بها إلى أبيها ، على الرغم من أن الورقة التى قدمتها له مكتوب عليها بالجانب الآخر رسالة غرامية - فالواقعة غير

منطقية أيضًا وغير مبررة شكلاً أو مضمونًا ، ومثل ذلك نستطيع أن نجده أيضًا فى قصة « طلقة نار » والتى تتفق مع قصة « الشيخ عيسى » فى محاولة استخدام الرمز الذى يحتل الأب فيه الماضى ويمثل الابن الحاضر . ونجد أن الأب فى الحالتين قد اغتصب صبية أو عشيقة ابنه لنفسه .

كما تتفق أيضًا قصة طلقة نار مع كل من قصة « أيوناتوما » فى استخدام الانتحار كمهرب أو خلاص .

وذلك الرمز الذى استخدمه الكاتب بطريقة أكثر إحكامًا فى قصة « فى داخل السور » من قصص الخمسينيات فنجية إحدى بنات الصعيد التى ترفض الانصياع لتقاليده وأعلنت التمرد عليها ، فيستدرجها أبناء عمومتها إلى داخل أسوار الجنينة وهناك يجهزون عليها لقتلها . وتعيش نجية هنا لحظات الموت والمقاومة ويستطيع الكاتب أن يستخدم السور – فنيًا – للمساهمة فى خنق نجية . ويصبح السور هو سور التقاليد ، سور التخلف حول بشر الصعيد ، وتختنق نجية من هذا السور وتروح ضحيته .

وإذا كانت الحيطان العالية هى السمة المشتركة – فى كل القصص تقريبًا فإن هناك أيضًا الكثير من الملامح والسمات الأسلوبية التى تشترك فيها قصص المجموعة سواء منها ماكان فى الأربعينيات أو الخمسينيات .

فالقصة تقوم أساسًا – كما هى القصة القصيرة – على حدث أو موقف واحد يبدأ الكاتب له بتمهيد يبدأ من الجذور وكأنه يقدم المقدمات التى يكون الحدث نتيجة لها ، معتمداً على قدرة كبيرة فى تخليق الأبعاد وتوليد المعانى فى أسلوب سلس أخاذ – ويلاحظ ذلك بصورة جلية فى قصة « فى داخل السور » . خالقًا لنفسه الكثير من التعبيرات وتخليق الألفاظ الخاصة بإدوار الخراط مثل : نشق بمعنى استنشق ، تقضت بمعنى إنقضت منقبضة بمعنى قابضة .

كما ساد المجموعة بعض العبارات ذات التركيب الخاص مثل (والكلاب

تنبح الليل من بعيد) ، (تصدمه زهومة السلم المظلم الضيق) ، (لم يعد الآن ملفوظًا يدحرجه ، أسفلت صلب مسدود .) . وقد أدى محاولة الكاتب لخلق مثل هذه الجمل وهذه التركيبات إلى استخدام بعض التركيبات والتشبيهات غير المبررة والتى لاتخدم السياق العام مثل (وسقطت الفراشة من القدح إلى الحوض ، كومة مهيضة صغيرة من الماء اللزج ، مضغة ضئيلة كالعلقة . .) فى قصة « حكاية صغيرة فى الليل » فبدت الجملة دخيلة لا إيضاح فيها .

وإذا كانت المجموعة الواحدة قد أظهرت التقدم والتطور فى أسلوب إدوار الخراط فإن المتتبع لأعمال الخراط فيما بعدها ليلحظ مدى التطور الذى يحاوله باستمرار لإدخال التقدم أسلوبيا وتكتيكيا .

إن مجموعة « حيطان عالية » مجموعة تقف فى مصاف المجموعات الرائدة ذات البصمة الواضحة والتى كان إدوار الخراط يستطيع أن يقدم بها نفسه ككاتب قصة قصيرة من الطراز الفريد وكان من الممكن أن تقدم المجموعة نفسها للقارئ دون أى مقدمات أو شهادات حتى لو كانت هذه التركيبات والتشبيهات غير المبررة والتى لا تخدم السياق العام مثل (وسقطت الفراشة من القدح إلى الحوض، كومة مهيضة صغيرة من الماء اللزج ، مضغة ضئيلة كالعلقة . .) فى قصة « حكاية صغيرة فى الليل » فبدت الجملة دخيلة لا إيضاح فيها .

وإذا كانت المجموعة الواحدة قد أظهرت التقدم والتطور فى أسلوب إدوار الخراط فإن المتتبع لأعمال الخراط فيما بعدها ليلحظ مدى التطور الذى يحاوله باستمرار لإدخال التقدم أسلوبيا وتكتيكيا .

إن مجموعة « حيطان عالية » مجموعة تقف ف مصاف المجموعات الرائدة ذات البصمة الواضحة والتى كان إدوار الخراط يستطيع أن يقدم بها نفسه ككاتب قصة قصيرة من الطراز الفريد وكان من الممكن أن تقدم

المجموعة نفسها القارئ دون أى مقدمات أو شهادات حتى لو كانت هذه الشهادات من د . محمد مندور ، أو من د. غالى شكرى ، أو من د.صبرى حافظ .

خطوبة .. بهاء طاهر

في محاولة للثورة على الموروث وخلق قصة جديدة، حاول جيل الستينيات استنباط واستحداث أساليب جديدة تعددت من تقطيع الجملة التليغرافية وإلغاء حروف العطف وتداخل الأزمنة والوصول بالقصة إلى الأقصوصة الشديدة التركيز والتي تصل إلى حد التجريد في بعض الأحيان. لكن بهاء طاهر – وهو أحد أبرز كتاب هذا الجيل – رفض الانسياق وراء هذا التفتيت وتمسك بالشكل التقليدي في السرد والحكي إلا أنه – ورغم ماتوحي به كلمة التقليدي – لم يأت مقلداً أو محافظا على نهج الأسبقين، وإنما احتفظ بهذا الشكل الخارجي فقط حفاظا على قارئه، وليصبح عامل جذب لاعامل طرد – مثلما تفعل الكثير من القصص الشديدة الغموض – مستدرجا قارئه بهذه البساطة الخادعة التي لاتلبث أن تلقي به في حبائل وشباك قد نصبت له وأدخلته في دوامة الحركة والتساؤل، فهي لاتقدم الإجابات السلسة، وإنما تقف بالقارئ أمام مرآة ذاته، يبحث عنها بنفسه وليجد الإجابات بنفسه ، فاعتمد – بهاء طاهر إلى جانب هذا الأسلوب على تقديم الحياة اليومية والأشياء العادية والأحاديث التقليدية فيما يعيشه الإنسان الفرد، فكان من اليسير إذا ماأردنا أن نصنفه في مذهب نقدي بعينه فإننا لانجد غضاضة في إدخاله في مضمار الواقعية ولكنها ليست الواقعية النقدية، ولاهي الواقعية الاشتراكية، ولاهي الواقعية الرمزية ، وإنما هو مزيج من كل ذلك، حيث يمكن أن تسمى واقعيته «الواقعية النفسية».

فإذا كانت الواقعية تسعى للوصول إلى الحقيقة عن طريق الحواس

والملموس من الجزئيات ، وإذا كانت الواقعية الرمزية تسعى للوصول إلى عالم الإنسان الداخلى وتحولاته ، فإن واقعية بهاء طاهر تربط بين ماهو ملموس بالحواس وماهو داخلى فى جوانية الإنسان وتأثير كل على الأخرى، فنستطيع مثلا أن نربط بين لوحة «الجندول» ، فى قصة الخطوبة ، وبين التحولات النفسية الانفعالية عند الراوى، على نحو ماسنرى بعد قليل.

وعلى الرغم من وجود السمات المشتركة ، من حيث أسلوب السرد والوحدة النفسية لشخوص القصص ، إلا أن كل قصة فى المجموعة تقدم عالما مستقلا قائما بذاته وتجربة جديدة، يرجع ذلك إلى امتداد تواريخ كتابة المجموعة، حيث تمتد من عام ١٩٦٤ إلى عام ١٩٧٢ ، كما يتضح أن الكاتب لم يقدم فى مجموعته الأولى محاولاته الأولى، وإنما عمد إلى عملية الاختيار من بين ماكتبه، بحيث كانت هى المحدد لمعالم أسلوب الكاتب فيما تلا ذلك من أعمال – مجموعات أو روايات – كما أعطت هذه الفترة الزمنية الممتدة ملامح مميزة لتطور تكنيك الكتابة عند الكاتب الأمر الذى يؤكد سعيه نحو التطور والهروب من الجمود . لذا فإنه لقراءة هذه المجموعة سنحاول قراءتها وفقا لتاريخ الكتابة وليس طبقا لتسلسل ورودها فى المجموعة ولهذا نبدأ بقصة :

المظاهرة :

(.. يغرس الواحد منا إصبعه فى التربة فيعرف الأرض التى ينتمى إليها من الرائحة التى يشمها، وأغرس أنا إصبعى فى الوجود، فينم عبيره عن اللاشىء، فأين أنا؟ ومن أنا؟ وكيف جئت هنا؟ وماهذا الشىء المسمى بالعالم؟ وكيف وصلت إليه؟ لماذا لم أؤهل لأتطبع بطرقه وعاداته؟ بل قذفت إلى جوعه وكأنما اشتريت من خاطف ملعون أو تاجر أرواح؟ ... »

... هذه الكلمات التى كتبها كير كغادر فى روايته المسماة "مراجعة"

يمكن اعتبارها بداية الفلسفة الوجودية ...) (٢) وتلك الفلسفة هى التى يعيشها بطلنا فى قصة "المظاهرة" حيث يردد (.. أنا لاأريد هذه الحياة ...) ثم يعود فى موضع آخر ليؤكد : (... مامعنى ذلك؟ مامعنى أى شىء ؟ لقد مات أبى فما معنى حياته؟ مامعنى حياتى؟ فى كل صباح أذهب إلى عملى فى الشركة فأعمل الشىء نفسه – أدفن أوراقا فى ملفات ولا أحد يسأل يوما عن هذه الملفات ، فى العمل ، فى البيت، مع أصدقائى يحدث نفس ..) ص ١١٨ وهذه العدمية واللاجدوى التى يعيشها صاحبنا تؤدى به إلى "اللاانتماء" إلى أى شىء .. فهو لايحب أى شىء بعينه ، لايرتبط بأى شىء بعينه، حتى الأشياء البسيطة ، الطعام فى البيت فهاهو ذا يعلم أن الطعام اليوم هو البطاطس .. البطاطس لاتعجبه .. لكنه يأكلها ويبدى امتعاضا فتسأله أمه (.. – ألا تحب البطاطس؟

– لا ، لا أحبها

– ولكنك تأكلها !

– آكلها ولكننى لا أحبها ..) ص ١٠٧

وتطلب منه أمه زيارة أخيه، فيرفض وهو لايحب زيارة أخيه، لكنه يذهب ويلاعب أطفاله ونعلم أنه يصر على بيع الميراث، لكن أخاه يرفض البيع، وحتى هو إذا ماباعه، ماذا سيفعل بثمنه: (.. سأتزوج ، سأسافر ، سأشترى سيارة، سأشترى قطارا .. أنا حر.

– لا ، لست حرا فى أن تبدد عرق المرحوم فى كلام فارغ ..) ص ١٠٩ فإذا كان الميراث هو الماضى وهو التاريخ وهو الانتماء، فإن صاحبنا لايريده، فهو لايعنى شيئاً بالنسبة له. ويخرج إلى الشارع ليدخل أول سينما تصادفه وفيها يتقابل مع امرأة، يلتحمان دون سابق معرفة، فيخرجان سويا وتكون هى على استعداد لإقامة علاقة معه، حيث يوجد التشابه بينهما فى الكثير.. إلا أنه يهرب من كل مايمكن أن يرتبط به، فيستأذن لشراء

علبة سجائر ويخرج ولايعود ، يجد أمامه مظاهرة من نوع غريب ، يتعرف علىٰ أنها لفريق كرة قدم فاز على فريق آخر، ويجد نفسه منساقا فى المظاهرة ، دون أن يكون قدرأى مباراة واحدة فى حياته ، ودون أن يعرف شيئًا عن الفريق الفائز أو المهزوم ، لكنه يجد نفسه منساقاً فى المظاهرة بل وينخرط فى معركة تنتهى إلى الحجز فى القسم. فصاحبنا على الرغم من أنه يعيش حالة من السأم واللامعنى – اللذين هما العنصر الأساسى فى الوجودية التى شاعت وانتشرت فى منتصف هذا القرن . فإن بطل قصتنا على الرغم منه يجد نفسه فى النهاية ينتمى إلى جهة محددة، إلى فريق بعينه . إلا أن انتماءه فى هذه الحالة يظل شكلا خارجيا لاإيمانا داخليا ، وهنا تتضح الرؤيا الكلية لقصته "المظاهرة" والتى يمكن أن نسميها نحن "اللامنتمى" .

وإذا كان الكاتب قد أرخ لقصته بعام ١٩٦٤ أى فى أوج المكاسب الثورية والحماس الثورى الذى كان مهيمنا من خلال ماكان يسمى بـ "منظمة الشباب" والاتحاد الاشتراكى والشعارات التى كانت تلهب حماس الجميع وتدفعهم نحو ماكان يمكن أن يكون مشروعاً قوميا أو إحساسا قوميا ، فماذا يعنى ذلك؟.

إن انسحاب الفرد من المجموع ليس دائما عملا سلبيا وإنما قد يكون هذا الانسحاب نوعا من الرفض ، وفى حالة اللاجدوى واللامعنى واللا انتماء والتى عاشها بطلنا بانسحابه هى نوع من الرفض كما أن سيره فى المظاهرة – دون سابق معرفة بأسبابها أوشروطها – هى حالة استسلام وتسليم بأنه ليس كل من يسير فى المظاهرة يعلم عنها شيئاً والمعنى بالطبع واضح.

وكم كان اختيار نوعية المظاهرة موفقا حيث جعلها الكاتب من أجل فوز فريق لكرة القدم وهو مايوضح مدى اهتمامات الجموع وسطحيتهم وبعدهم عن الأشياء الأساسية من جانب ومن جانب آخر يوضح أن كرة

القـدم كـانت هى المسيطرة بالفـعل على عـقـول وتفكيـر الناس فى ذلك الزمان.

***

وتاتى قصة "الأب" متسقة مع قصة المظاهرة من حيث الكتابة ومن حيث الرؤية فهى نوع آخر من "اللامنتمى" إلا أننا نرى قراءتها من زاوية جديدة لنوضح زاوية جديدة لدى بهاء طاهر وهى التناول الموسيقى أو الإحساس الموسيقى وتفاعلاته فى تقديم الصورة المرجوة ، وهى صورة الإحباط وانهيار الحلم . لذا فالقصة هنا تسمع ونستمتع بها مثلما نستمتع بالموسيقى .. ولاتقرأ على النحو العادى المباشر ، ففى ثورة انفعالية فى الصباح يطلق صاحبنا زوجته – قيده – لكنه يجد نفسه مساقا إلى سجنه.. قدره المعد سلفا .. فيعود إليها فى المساء ويردها ليعاود الانسياق فى الحياة – السجن – ويبتعد رويدا عن أحلامه فى السفر والترحال : (..وسيظل مشدوداً للوظيفة والبيت، ولن يسافر فى العالم كما كان يحلم سوف تحيط به الشبكة كاملة ، لقد حاول أن يتجنب هذه الشبكة، ولكن بلا فائدة ، كانت معدة له من قبل، ولم يكن عليه إلا أن يقع فيها..) ثم يتساءل : (... وأين كانت المصيدة ؟ فى الجهاز ؟ فى رسالة الانتحار ؟.. فى ابتسامته الأولى ؟ ومافائدة كل هذا الآن ؟..) ويستدعى بهاء طاهر سيمفونية بيتهوفن الخامسة "القدرية" (٣) لينسج قدرية بطله عليها ويقدمها معزوفة متناسقة النغمات فتبدأ القصة بالحركة الأولى، قوية سريعة – وكأنها خبطات القدر : (.. قال لها : مرتبك على جزمتى . فقالت : إذن دعه لى . قال : ستأخذينه مع ورقة الطلاق.

سألت : أنت تهددنى..؟.

فصرخ : أنت طالق...) . هكذا دون مقدمات .. تأتى البداية سريعة مفاجئة ثم تأتى الحركة الثانية، ليهبط العزف وتخفت الموسيقى : (..كان

ذلك فى الصباح فى الغرفة الراكدة بهواء الأمس ...) فيتحول من المواجهة الساخنة إلى السرد الرتيب والجو الخامل الخامد . ويتسرب العزف (السرد) وئيدا نحو الحركة الثالثة عندما يستبطن الكاتب أعماق بطله القلقة المضطربة البائسة فتتعدد الأسئلة الحائرة بين السبب والنتيجة، أو المقدمة والنهاية، أوقرار الموجة وجوابها : (.. كانت فتاة جميلة تقف على محطة الأتوبيس فابتسم لها : صباح الخير ، نحن جيران هه؟ أهلا وسهلا .. نمشى للمحطة الثالثة سيكون الأتوبيس أهدأ .. ممكن نتقابل بعد الظهر؟ سينما ريفولى فيها فيلم رائع .. أحبك .. وأنا أيضاً، أفكر فيك طول الوقت .. متى ستتزوجنى؟ ليس الآن، عندى ظروف .. لماذا لم تجىء بالأمس؟ مشاغل .. تهرب منى؟ .. أبدا والله .. لو تركتنى أموت .. متى ستتزوجنى؟.. ثم الرسالة : "غبت شهرا، سوف أنتحر " .. ثم اللقاء، والدموع .. متى ستتزوجنى؟ فى الحقيقة ليس معى نقود ..؟ لاتهتم. وأمها : لاتهتم، نحن لانبيع ابنتنا .. ولكن الجهاز؟ .. لاتهتم سيكون لها أحسن جهاز...) حيث يبدو التفاعل بين الأخذ والرد أو تتداخل النغمات لتصنع الصراع بين القرار والجواب.

ثم تأتى الحركة الرابعة لتسحب الموسيقى فى تناغم ناعم كتسلل النوم إلى العيون فيخفت نبض الكلمات وينساب الأسلوب هادئاً ليصور انسحاب الظلام نحو المكان والاستسلام للنوم / للعادة اليومية والحياة الرتيبة الخالية من أى طموح أو أحلام : (.. ولكنها كانت قد نامت على كلماتها المألوفة، تنظر إليها لحظة، وضحك بصوت خافت وهو يطفئ نور الغرفة ... ويخرج ..) وكأن النغمات (الكلمات) تحملك فى هدهدة نحو النهاية الرتيبة العادية.

***

وإذا كان بهاء طاهر قد اتكأ فى "المظاهرة" على الفلسفة الوجودية

لتقديم نموذجه وعلى الموسيقى فى تقديم النموذج الآخر فى قصة "الأب" فقد اتكأ أيضا على علم النفس ودراسته علاقة الخارج بالداخل وتأثيره فى سلوك الفرد – وهو مادعانا لتسمية واقعيته بالواقعية النفسية – فى قصة "الخطوبة" التى تحمل المجموعة اسمها ، ووضعها الكاتب فى بدايتها مما جعله ينظر إليها على أنها القصة "الرئيسية" ، حيث لا يخضع تسلسل القصص فى المجموعة لنظام تاريخى ، الأمر الذى جعلنا نطلق اصطلاح "الواقعية النفسية" على المجموعة ككل.

والخطبة هى بداية حياة جديدة .. بداية المستقبل المأمول بالإشراق .. وفشل الخطبة هو الإحباط لذلك المستقبل . وعندما تهيأ صاحبنا للخطبة.. تأنق وتهيأ لهذا المستقبل، غير أن مشروع الخطبة يفشل ويتحطم الأمل أمام مايقدمه والد الخطيبة من معلومات مشينة وغير مشرفة عن والده وأعمامه وأخواله وزوجة خاله .. بل .. وماضيه هو ذاته فى العمل الذى اعترف به لوالد خطيبته لحظة انهياره أمام ماظنه من أن والد الخطيبة يعلم به وبكل شيء عنه، فيحدث الإحباط وتتحطم الأمال ، ولكن بفعل ليس له يد فيه (.. أنا لم أقل أنك سيئ السمعة لتقل أنك ضحية إشاعات ..) فيجثم ماضيه على حاضره وينعكس ذلك على نفسية الراوى المحبط فيكون صورة لجيل باكمله ، أحبطت آماله وانهارت أحلامه.

ويستخدم بهاء طاهر الصورة الخارجية الملموسة لتنعكس عليها صورة نفسية الراوى وتدرجها نحو الانهيار والفشل، فى صورة الجندول المعلقة أمامه، فوق رأس والد الخطيبة حيث تندرج على النحو التالى :

عندما يدخل بيت الخطيبة، وكان الأمل لازال واضحاً والصورة تكاد تكون مقروءة، يرى لوحة الجندول واضحة المعالم محددة البيانات : (..لوحة زيتية لملاحين يقفان على طرفى الجندول ويمسك كل منهما بمجداف طويل مغروس فى الماء، وغطى وجهيهما قبعتان عريضتان، وفى

خلفية الجندول البنى، والبحر الأزرق كان هناك ريف أوربى ألوانه خضراء وحمراء براقة..) ص ٨ . فاللوحة هنا واضحة المعالم بما فيها الخلفية البنية وألوانها الخضراء والحمراء زاهية براقة ، وعندما بدأ والد الخطيبة يكاشفه بحقائق عائلته، تلك الحقائق التى بدأت تنكشف له هو أيضاً فى ذات الوقت – حيث لم يكن يعلمها – وبينما المكاشفة المفترض أن تضىء ماهو مخبوء وماهو فى الظلام نجد المكاشفة هنا على العكس تغبش الرؤية وكأنه الضباب يفترس الأشياء فنجده يرى الصورة بشكل أقل وضوحا : (..ورحت أتطلع إلى صورة الجندول المعلقة فوق رأسه بدت مغبشة قليلاً..) وعندما اشتدت المواجهة وكاشفه والد الخطيبة بإشاعة علاقته المحرمة مع زوجة خاله، ينظر إلى الجندول : (.. فاصطدمت عينى بمجدافى الجندول مسددين كحربتين ..) حيث تحول المجدافين كسهام مشرعة نحوه، وعندما ازدادت المكاشفة ووصلت إلى مايخصه هو ذاته – واقعة التبديد فى العمل – نجد صورة الجندول تكاد تكون فد انمحت وتلاشت : (.. ولا أدرى من اللوحة غير ألوان حمراء وصفراء ..) فالمجدافان قد اختفيا تماما من ناظريه وكأن الأمل قد اختفى تماما فى أعماقه.

وبعد أن يختفى والد الخطيبة قليلاً نجد صورة العائلة قد بهتت ولم تعد فى وضوحها الذى كانت عليه قبل المواجهة فتنعكس الأعماق على اللوحة : (.. ولكن اللوحة واجهتنى بملاحيها المطموسى الوجه ..) حيث اختفاء والد الخطيبة قليلا جعله مباشرة مع كل الرموز ومدى انعكاستها عليه وانعكسات نفسه عليها . وعندما يعترض على المواجهة وكأنه يريد الفصل بين شخصه وبين ماضيه وأهله، يعلن لوالد الخطيبة أن هناك خطأ ما ولكنه يتصاعد وينعكس على لوحة الجندول :

(.. هذه الصورة .. المفروض أن الجندول فى فينيسيا – أقصد فى مدينة، ولكن هذه الصورة تجعله فى الريف – أقصد أن هذا خطأ ..)،

وكأنى به يقول لوالد الخطيبة أو المحبط لآماله .. إن أهله الذين يعترض عليهم .. هناك فى الريف، بينما هو هنا فى المدينة .. فهناك خطأ فى تحميله بآثامهم.

ويستخدم - الكاتب - الشيش أيضاً للتعبير عن حالة الراوى النفسية إلى جانب دلالته الرمزية، فعند بداية اللقاء، والأمل لازال موجوداً، ولايعلم هو ماذا سيتم فى اللقاء لايستطيع أن يقطع برأى فى مسألة فتح الشيش أم لا ، ولنرى الربط بين حالته قبل الدخول إلى البيت : (.. وتأكدت أن كل الكلمات التى أعددتها قد ضاعت وأننى لن أعرف أن أقول شيئاً لأبيها بعد عبارة مساء الخير ..) وبعد الدخول يسأله والد الخطيبة (.. هل يفتح الشيش أم لا .. نظرت للشيش طويلا ولم أستطع أن أقطع برأى ..)، فإلى جانب أن الشيش يحجب الضوء، ورغم أن الضوء رمادى، وهو ضوء الغروب، فإن كلا من الضوء الرمادى والغروب يعكس دلاله نفسية لدى الراوى حيث يوحى بقرب غروب الأمل والدخول فى المرحلة الرمادية .. مرحلة عدم وضوح الرؤية - علاوة على أن فتح الشيش يعنى فتح المكاشفة . وعندما يقرر الأب - والد الخطيبة - بداية المكاشفة يسأله مرة ثانية (.. هل أفتح الشيش؟ - إذا أردت.نظر إلى الشيش ثم قال ببطء...) ثم يبدأ فى كشف أوراق العائلة والماضى . وعندما تزداد المكاشفة وتزداد وطأتها، يحاول النهوض ويهم بفتح الشيش (.. سوف أفتح الشيش مددت يدى نحوه بسرعة وقلت :

لاداعى لذلك الآن أرجوك ..) وكأنه يسأله الكفاية وعدم الزيادة فى المكاشفة ثم يتوقف الحديث عن الشيش إلى النهاية، فكأنما الشيش قد فتح بالفعل - معنويا ودلاليا - رغم عدم فتحه ماديا وعينيا.

وإذا كنا قد رأينا فى كل من اللوحة والشيش مؤشرات خارجية تعبر عما يجول داخل نفس الراوى ، وحيث لايقول لنا الكاتب هذا مباشرة ،

فإن ذلك لم يكن إسقاطا منا خارجيا على العمل، وإنما استمد من جزئيات دقيقة يسوقها الكاتب بسلاسة خادعة وبساطة مرواغة فى استخدام المرايا، باستخداماتها الدلالية فى بداية القصة وفى نهايتها وانعكاس مايراه فيها على الفعل سلبا وإيجابا فإذا كان فى البداية قد تأنق على غير المعتاد، الأمر الذى لفت نظر البواب على أن شيئاً غير عادى سوف يحدث .. إلا أنه عندما نظر إلى المرآة رأى أنه قد أصبح شخصاً غريباً .. لكن الغربة هنا تقف عند حد الشكل الخارجى .. أما الأعماق والجوهر، فلا زالت كما هى : (.. وفى النهاية عندما وقفت أمام المرآة أصبحت وكأنى شخص غريب لم أكن أكثر وسامة ولكنى كنت مختلفاً ..) فإذا كان الشكل الخارجى والظاهرى – الشعر وربطة العنق والدبوس – قد اختلف فإن جوهر الشخص لم يتغير. وإذا ماتعرفنا على داخله – وما كشف عنه والد الخطيبة من جذور مايوصم بالعار فى أصل العائلة، وفى إشاعة علاقته المحرمة مع زوجة خاله، وفى تهمة التبديد التى انتهت بالإدانة بالإهمال فى العمل فإن كل ذلك أدى به – داخليا – إلى الربط بين كل ذلك ومايراه فى شخص والد الخطيبة من مظاهر النظافة والنقاء والذى – لابد – انعكس عنده على نقاء المنبت والماضى حيث رأى فى والد خطيبته (.. كان يضع ساقا على ساق ويهز خفه فى قدمه فيبرز كعبه من الخلف أملس ونظيفا وشديد البياض، كبيضة كبيرة..) وكذلك (.. فضحك ضحكة عالية كشفت أسنانا نظيفة لامعة لاتوجد بينها فراغات ..) فكان من نتيجة هذا التقابل والربط أن تضخم عنده الإحساس بالإحباط والدونية، الأمر الذى انعكس على غزارة العرق المتصبب منه والذى عبر عنه فى أكثر من موضع حتى حسبه والد الخطيبة دموعاً . وكذلك الانفعالات التى انتابته فى مواجهة المكاشفة والتى خرج فيها عن طبيعته الانطوائية السلبية المتمثلة فى عدم القدرة على اتخاذ قرار فى مسألة فتح الشيش ، وفى محاولة البحث عما يريده والد الخطيبة حتى

يوافق عليه (.. نظرت للشيش طويلا ولم أستطع أن أقطع برأى ..) فإذا كان سارتر يقول (إن نظرية الانفعال التى تؤكد الطبيعة الدالة للأفعال الانفعالية، عليها أن تبحث عن الدلالة داخل الوعى نفسه ويقول آخر بأن الوعى هو الذى يجعل من ذاته وعيا، منفعلا لحاجات ذات دلالة داخلية..) ص ٤١ فإن الانفعالات التى تبدت من الروای مثل العرق - كما أسلفنا - ومثل الردود الانفعالية التى واجه بها مكاشفة والد الخطيبة لإشاعة العلاقة المحرمة مع زوجة خاله والتى تبدت فى (.. ولم أخفض صوتى؟ أليس هذا هو ماتريد ؟ ألا تريد أن تسمع ليلى هذه القصة الحقيرة ؟ أليست هذه خطتك لإبعادي عنها ؟ .. الخ) . وعندما يبدأ والد الخطيبة فى أسلوب التهديد ، تنتابه الشجاعة فى مواجهة التهديد - وكأنما استثار لديه حمية الكبرياء - يعلن رفضه التهكمى ، لكنها لم تلبث أن انهارت - تلك الشجاعة - عندما وصل التهديد إلى العلاقة بين أعمامه ووالده، إلى الأهل فيصرخ فى استجداء (.. اسكت أرجوك ، سافعل كل ماتريد، ولكن أرجوك أن تسكت ..) وتكتمل قصة الإحباط وينهار الحلم فيخرج صاحبنا من بيت الخطيبة ليسقط على وجهه .. وعندما يخرج إلى الشارع يرى (.. العربات تمر بطيئة خلف بعضها وفى ظهر كل منها مصباحان حمراوان..) - بما فى وجود المصباحين فى ظهر العربات وأنهما حمروان من دلالة وإشارة للماضى والخطر فى اللون الأحمر - وعندما يمر بمحل الحلاق يجده مزدحما بالمرايا، فيعاود النظر إلى نفسه (رأيت نفسى) فيجد ترابا وخدشا بيده و (..كان الجلد مهترئا ولكن لم تكن هناك أى دماء ..) فالجرح هذا ليس جرحا عينيا وإنما هو جرح نفسى ، إلا أن الكاتب لايود أن يسير بالإحباط بنا إلى النهاية، وإنما يزرع بصيصا من الأمل - لكنه لم يكن دخيلاً على الشخصية وإنما متسقا مع طبيعتها، فنراه (.. نفضت كمى جيداً أمام الباب ولمحت ظلى فى الزهرة النحاسية اللامعة، ثم .. بدأت

أصعد السلم من جديد ..) وكأنه لم يترك اليأس يتمكن منه .. وإنما سيبدأ المحاولة من جديد.

وعلى الرغم من بساطة الأسلوب - مرة أخرى - وسيره سيرا تقليديا - ظاهريا - إلا أن خيطا رفيعا يسرى عبره يمكن من خلاله الإحساس بنبضات الحركة وذبذبات الانفعال وتوترات الموقف ، بحيث تنبض الشخوص أمامنا نبضا حيا وكأنما ننظر إلى الحياة العادية حولنا.

وإلى جانب رؤية العمل على المستوى الاجتماعى المباشر والمستوى النفسى غير المباشر، فإننا إذا نظرنا إلى تاريخ كتابة القصة (١٩٦٨)، وإلى رؤية الكاتب لواقع حياتنا فى ذلك التاريخ وانفعالتنا بالأحداث وتفاعلنا معها، فإنه يمكن إعادة القراءة للقصة من جديد على المستوى السياسى لنرى مدى تراكم أخطاء الماضى وثقلها وضغطها على حاضر الأمة حتى أدت بها إلى حدث زلزل كيانها فى حاضر الفترة فأحبط مستقبلها - خاصة إذا تنبهنا إلى تلك الدعوة فى النهاية لإزاحة اليأس وضرورة المحاولة من جديد (.. بدأت أصعد السلم من جديد..) - غير أن ذلك يمكن أن نقرأه فى قصة "اللكمة" وقصة" نهاية الحفل" حيث قد لايستطيع القارئ الوقوف على معطيات قصة "اللكمة" إلا من خلال " نهاية الحفل " فالترابط بين القصتين لايأتى فقط من تاريخ كتابتهما (١٩٧٠)، ولكن لأن الجو العام فيهما يكاد يكون واحدا بل والمعطى لهما يكاد يكون واحدا فى النهاية، وإن اختلفت التجربة بالمقدمة فى كل منهما، حيث تقدم "نهاية الحفل" صورة عامة كلية تتفرع منها "اللكمة" فتعطى الدراما والصورة الخاصة الجزئية.

تقدم "نهاية الحفل" صورة مجسمة مكثفة - رغم الطول النسبى للقصة - لحياة صناع الرأى وقادة الثقافة والإعلام فى مصر الستينيات . حفل عيد ميلاد إحدى حاملات القلم تجمع فيه (.. أشهر كتاب البلد ..

القصة والشعر والمسرح ..) حفل يوضح مدى ماوصلت إليه تلك الفئة من تسطيح للأمور والبعد عن الجدية، فاتجهت إلى المسلسلات والسينما (..قال مدحت : هذا رائع . خذ نصيحتى . لاداعى للشعر ولا للغضب . أنا فى زمانى غضبت وكتبت الشعر فشحذت وتزوجت ، كتبت مسلسلات للإذاعة فاشتريت سيارة وطلقت ، كتبت للتليفزيون فاصبحت عالميا ، خذ نصيحتى واختصر أنت الطريق ، اكتب للسينما مباشرة ..) كما نزعت هذه الفئة الى تخدير أعصاب القارئ وملاعبة حواسه بالتركيز على الجنس (.. وما رأيك فى كتابتى؟)

– تعجبنى قصصك.

– أليست منحلة ؟ الكلام عن الجنس وهذه الأشياء ..) ولم يكن ذلك إلا نتيجة لإبعاد الكلمة عن أحد أهم أدوارها .. وهى السياسة، حيث أصبح الحديث فى السياسة شيئا مرعبا، فقد انتفض الجميع فزعاً – فى الحفل – لمجرد تهديد واحد منهم بالحديث فى السياسة.

(.. قال هاشم مشيراً لنا : أرأيتم هذا الاعتداء؟ ودينى أتكلم فى السياسة.

قالت منال ومجدى فى صوت واحد : فى عرضك . فقال : إذن اسحبى ماقلت.

قالت : أنت أعظم كاتب مسرحى فى الشرق ..).

وحتى الحديث الجاد، أصبح شيئاً غير مستحب (.. قلت فجأة بصوت عال : هل قرأتم قصيدة سيد الزيان الأخيرة عن الفدائيين ؟ .. رأيى أنه انتهى كشاعر بعد ديوانه الثانى.

صمت الجميع فجأة ونظروا إلى بدهشة ثم قام هاشم رافت من مكانه وتقدم منى بخطوات مسرعة وصافحنى قائلاً : أهلا وسهلا .. أهلا . وضحكت سلوى ضحكة عالية وراحت تضربنى على يدى دون أن تنظر

إلى وهي تقول : اسكت ثانية .. أرجوك ؛ اسكت ..).

وأمام تلك الحالة من الضياع والخمر والتلميحات، التي عليها قادة المجتمع - فكريا - أصبح الكتاب الجادون إما غاضبا وإما صامتا ، فقد أصبح ممثلهم - في الحفلة - الشاب الراوي والصامت غير المتجانس مع هذا المجتمع، الباحث عن الحب والبراءة، أصبح (نكتة) الحفل : (.. قالت بصوت خفيض وضحكة خافتة :

- هل أنت من الشبان الغاضبين ؟ ضحكت أنا أيضا وقلت : لا، أنا من الشبان الصامتين..) وعندما تقدمه صاحبة البيت لأحد الضيوف الوافدين بهذه الصفة - الشبان الغاضبين - يوجه هذا الأخير حديثه إليه : (.. غاضب لم يابني؟ يكفينا غضب ربنا ..) ووسط هذا الجو من التوهان والسكر،يخرج صوت وكأنه النذير يفيق السكارى لكنه لم يلبث أن يجهض مباشرة : (.. قال مدحت : على فكرة هل سمعتم الإذاعة؟ كان هناك بلاغ عسكرى فى نشرة الساعة ... صفقت راجية وقالت : الليلة .. عيد ميلاد منال ..) ولانلبث أن ندرك أن الحرب التى هى مصدر البلاغ العسكرى، هى حرب ١٩٦٧ حيث يتوقف (مدحت) عندها فى معرض حديثه عن الحرب (.. وبدأ مدحت يصب لنفسه كأسا جديدة وهو جالس على الأرض ثم قال : على فكرة أنا أكثركم وطنية برغم كل شيء تطوعت ثلاث مرات مرة سنة ٥١ ومرة سنة ٥٦ ومرة سنة ٦٧ ثلاث مرات تدربت على المشية العسكرية وضرب النار وأنا الآن جاهز تماما..) فتوقفه عند ٦٧ يعنى أنها آخر حرب مرت على تلك الجلسة.

ويلمس الكاتب بذكاء لماح، الاستعدادات لتلك الحروب وهشاشتها حين يؤكد أن المرات الثلاث تدرب (.. على المشية العسكرية وضرب النار..) وبهذه التدريبات الهشة ظن أنه (.. جاهز تماما..) ولذلك كانت نتيجة هذه الحروب هى الانهيار وعدم التصديق فينهار أحد ضيوف الحفل

– فى نوبة صحيان : (.. لكن رشدى أجهش بالبكاء فجأة وهو يقول" هذا حرام.. حرام .. نحن لانستحق ذلك ، كل هذا حرام" ثم وضع رأسه بين يديه وظل يبكى..) .

وإذا كان ماحدث فى ٦٧ قد أدى بصفوة المجتمع وقادة الفكر والرأى فيه إلى السكر والضياع، فإن الأمر لم يتوقف عليهم فقط، بل بالضرورة كان لابد أن ينعكس على عامة الشعب . فها هو ذا الراوى فى قصة "اللكمة" يعيش هو الآخر تلك الحالة حيث يواظب على الذهاب إلى الخمارة كل ليلة مع صديقيه ، فأصبح يعيش حياة بين الوهم والحقيقة . فهل ماحدث له اليوم حقيقة أم خيال وما حدث له اليوم لايصدقه أحد ، فقد جاء مجهول إليه فى العمل، فى وضح النهار، وبين زملائه فى العمل ليصيبه بلكمة تدمى فكه وتفقده الوعى. والغريب أنه لايعرف شيئاً عن هذا المجهول وليس له عداوات مع أحد ولاأحد يصدق لتصبح هذه اللكمة ماهى إلا لطمة ٦٧ ولايستطيع صديقه فى الخمارة أن يصدق أن ماحدث قد حدث ، ويوسع دائرة الإسقاط فيحول الهم الفردى إلى الهم العام : (..بل تتوهم .. تتوهم" صاح وهو يهتز من الانفعال" نحن لايحدث لنا شىء.. نحن هنا لانفعل شيئاً .. لاشىء غير أننا هذا الليلة هنا ، غداً هنا بالأمس، نحن هنا فى خمارة صغيرة ، حيث سنموت نحن هنا حيث متنا بالفعل ، بلا ضربات، بلا ثمن ، بلاشىء .. لاشىء أبداً..) فقد أصبح الجميع سكارى وقد أفقدهم السكر القدرة على التمييز بين الحقيقة والوهم أو التخيل فراحو يبحثون عن النسيان، عن الشجاعة الوهمية فى الخمارة فيدعوه صديقه إلى نسيان ماحدث : (...دعك من هذا الآن واشرب، الخمر هى علاجك، صدقنى سوف تطهر أسنانك وتوقف النزيف من فمك سوف تعطيك الشجاعة أيضاً، ومن يضربك مرة تضربه عشرات المرات .. اشرب .. اشرب ولاتهتم..) وتؤدى به حالة السكر إلى غياب

والرؤية . يقابله ماسح الأحذية عند الظهر ويتشاجر معه ولايوافق على مسح حذائه وفى المساء يستسلم له ليمسح حذاءه ، دون أن يدرى أنه قابله عند الظهر أو أن شيئاً قد حدث بينهما ، بل يتصور أنه هو الذى يمر عليه كل يوم، بينما يؤكد له ماسح الأحذية أن هذه هى أول مرة يأتى إلى هذا المكان. وعندما يسير فى الطريق يشعر بامرأة ليل تتبعه وتؤكد له أنه قد أشار إليها لتتبعه ، بينما لايذكر أنه أشار إليها مطلقا وأنه لايملك مايقدمه إليها – المكان أوالسيارة ، فيؤكد عجزه عن الفعل .

مثل تلك الإشارات الجنسية التى تؤكد عدم قدرة الرجال على الفعل فى "نهاية الحفل" وتكرار الزوجة عن زوجها أنه قد أصبح سبع .." سبع البحر" – كذلك صاحبنا لايدرى أهو أشار إليها بالفعل أم أنه لم يفعل ، كما يؤكد أنه (غير قادر) على الفعل أولا يملك وسيلة للفعل.

وعندما يستفيق – بإخراج مافى جوفه – ينظر وراءه فلايجد إلا الظلام، لايجد امرأة أوغير امرأة فهل كان هناك امرأة بالفعل أم أنه توهم ذلك : (.فجأة انزلقت السماء على الأرض بسرعة ، فجأة غمرنى الظلام تماما وانفجرت الدموع من عينى ، تفجر جوفى كله وبدأت أفرغه ، وحين انتهيت لم أكن أشعر إلا بطعم الدم على شفتى ، استندت على الحائط وحاولت أن أكتم شهقاتى . سمعت وقع خطوات فالتفت بسرعة ، لم أجد المرأة ولم يكن بالطريق المظلم أحد سواى ، لكننى كنت أعرف أن ذلك كله لم ينته بعد ، فحين مددت يدى وجدتها هناك ، كدمة متورمة فى فكى..) .

فإن كان كل ذلك مجرد وهم فإن هناك حقيقة واقعة وقابعة، الكدمة فى فكه واللطمة فى ٦٧ .

***

ويستمر بهاء طاهر فى تقديم التجارب المتنوعة والرؤى المتعددة ، فيقدم

لنا صورة أخرى تحمل الهم الخاص بكل انفعالاته وتقدم الهم العام بكل تطلعاته، فيقدم لنا صورة "كومبارس من زماننا" وفيها نجد أنه على الرغم من أن الكثيرين من الكتاب – خاصة كتاب الستينيات – قد دأبوا على الهروب من الواقع بإلباس شخوصهم وأحداثهم أثوابا تاريخية واستخدام الرمز للهروب من المباشرة وللهروب مما يصيبهم من مواجهة السلطة ، فإن بهاء طاهر لم يلجأ إلى ذلك عندما أراد أن ينتقد المجتمع البوليسى أو أن يقدم عمله المتميز "كومبارس من زماننا" حيث لجأ إلى المباشرة المتخفية المقنعة التى لايستطيع إصبع اتهام أن يتجه إليه – وإن كان قد لجأ إلى حيلة إحالة صنوف التعذيب فى السجون إلى عهد الملكية ونصه صراحة على (.. والدنيا الآن حرية والحمد لله..) – وكومبارس هذا الزمان هو شخص حكم عليه بأن تختصر أحلامه فى أن يتحول من كومبارس صامت إلى كومبارس متكلم ، على الرغم من أنه مهندس زراعى ، إلا أنه عندما عرض ذلك على المخرج كان تهديده بقطع رزقه لمدة ستة شهور . ويسكن هذا الكومبارس مع الراوى – أحد العمارات التى تجمعت فيها كل العيوب فى العمارات الأخرى مجتمعة ، ويتحمس الراوى لجمع توقيعات السكان على شكوى يقدمها لقسم الشرطة، إلا أن مجرد ذكر اسم الشرطة أمام صاحب العمارة يثير لديه مخزون السنين وينكأجرحا حاول أن يتناساه، جعل لديه "عقدة" من دخول أقسام البوليس لما شاهده فيها من ألوان التعذيب وإذلال الإنسان وقهر آدميته – فى عهد الملكية – ويجبن الكومبارس فى التوقيع، ثم تأخذه نوبة شجاعة وصحوة ضمير، فيوقع، ثم يرهبه الخوف والرعب مما ناله – ويمكن أن يناله – من أبناء صاحب العمارة وجبروتهم على من يجرؤ على مثل هذا الفعل فيحاول من جديد أن يشطب توقيعه من على الشكوى. وقد نسج بهاء طاهر هذا الموقف بتلقائية واعية وحرفية متمرس بصنعته، فبدت الرؤية الكلية فى النهاية

شديدة البساطة، شديدة التعقيد تشير بإصبع الاتهام فى عين العصر دون أن ترى هذه الإصبع ، فيقدم ثلاث شخصيات، الشخصية الأولى صاحب العمارة الذى رأى ألوان التعذيب فى قسم البوليس - دون أن يتعرض لأذى - إلا أنه نتيجة المشاهدة انحنى على حذاء الضابط ليقبله متشبثا ، فتولد لديه الرعب من دخول قسم البوليس . والشخصية الثانية هى المهندس الزراعى الكومبارس الصامت تعرض بالفعل للأذى، ولكن من أبناء صاحب العمارة - أوملاك العمارة - لأنه تجاسر على كتابة الشكوى فى بواب العمارة ، كان نتيجتها كسر ساقه ورعبه من أن يكون أحد الموقعين على الشكوى أو أن يتعرض لدخول القسم . أما الشخصية الثالثة فهى الراوى الذى لم يعذب ولم يرى صنوف التعذيب رأى العين لكنه سمع فقط. لذلك لم يتراجع عن المضى فى تحرير الشكوى ضد أصحاب العمارة وتجميع التوقيعات عليها من سكانها. مصرا على إقناع الآخرين بألا يكونوا كالشاة الشاردة يأكلها الذئب : (.. سبب كل ماحدث ويحدث فى العمارة أن كل ساكن يتصرف بمفرده ولهذا يسهل ضربه، ولكن لو اجتمعنا جميعا وتقدمنا بشكوى موحدة للقسم أوللمحافظ مثلاً..) .

وقد حرص بهاء طاهر على عدم تحديد معالم محددة لشخصية الراوى، ليظل فى النهاية صوت العقل والحكمة. لذلك كان حضوره طاغيا مسيطرا - رغم قلة ماتحدث به - فكان دوره تحريضيا ضد السلبية والفرقة فكان هو (السمكة الأكيس) فى تلك القصة التى يسوقها على لسان الكومبارس الصامت عن أحد أدواره، حيث يقدم ثلاث سمكات تعرضت للصيد وعرفت به قبل أن يبدأ الصيادان عملهما . فأما الأكيس من تلك السمكات فهى التى استطاعت أن تتصرف وتنجو من الخطر قبل وقوعه. وأما الكيسة، فانتظرت حتى جاء الخطر ثم فكرت فى الحيلة للنجاة ونجحت ، وأما العاجزة فهى التى "صيدت" . وبالطبع ستكون السمكة

العاجزة هى صورة الكومبارس الصامت. فيدعونا الراوى للبحث عن صيغة السمكة الأكيس، أو الصورة المثلى لمواجهة المجتمع البوليسى المتسلط على حرية الإنسان، المهدر لكرامته وإنسانيته ، صيغة الخروج من الأنا المفرد، أو (أنا السقوط إلى نحن التحدى والتغيير) كما يقول الأستاذ محمود أمين العالم (٥) الذى يؤكد – فى معرض حديثه عن روايات عبدالرحمن منيف – مايمكن أن تقوله عن "كومبارس من زماننا" حيث يقول"

(.. على أن عبدالرحمن منيف / بهاء طاهر / لايكتب وهدفه التعذيب فحسب، بل يحرص على أن يفضح كذلك النظام الاجتماعى عامة الذى يفرز التعذيب والمهانة والفقر وإهدار إنسانية الإنسان..).

وقد استخدم – بهاء طاهر – مطلقة صاحب العمارة وسيطرتها على الكومبارس بجمالها الأخاذ ومفاتنها المتناسقة وتعمدها فى إظهار مفاتن الفتنة فيها واشتهاءه لها رغم عدم تمكنه منها ليزيد الإحساس بالقهر لديه وليصبح الكومبارس كنموذج للسكان هو المضار من صاحب العمارة ، ومطلقة صاحب العمارة ، وأبناء صاحب العمارة .. وحتى بواب العمارة – فضلاً عن المخرج ، ليظل أصحاب العمارة هم السادة أصحاب السلطة الذين يمارسون القهر على سكان العمارة / عامة الشعب / ويظل الكومبارس يئن من الصمت والقهر محكوما عليه أبدا بتحمل القهر فى صمت وفى فرديته التى يحاول الراوى بشكواه أن يجمع السكان للتغلب عليها.

وعلى الرغم من أن مجموعة " الخطوبة " هى المجموعة الأولى لبهاء طاهر، إلا أنها تحفر بقوة أقداما راسخة له فى مسار القصة القصيرة، وليصبح علامة فيها ، لم ينجرف فيها نحو التجديد الشكلى وإنما حافظ على الشكل التقليدى محتفظاً لها بخاصية الحكى والإشباع معتمدا على التجديد فى التجربة وفى القدرة على تعميق الأشياء الحياتية العادية التى

توهم بالبساطة، بينما هى تغوص إلى الأعماق فتصنع من التبر والتبن حوائط لمبان شامخة يستظل بها السائرون على درب القصة القصيرة فى بداياتهم.

البحث عن الرجال
فى ديروط الشريف

محمد مستجاب .. أحد أبرز كتاب الستينيات .. بدأ النشر فى الستينيات حافرا لنفسه موقعا متميزا بين أبناء جيله فأصبح له بصمة خاصة فى عالم القصة القصيرة. وعلى الرغم من قلة ما أنتج مستجاب فى مجال القصة – ثلاث مجموعات فقط حتى الآن – إلا أن أحدا لايستطيع أن يتحدث عن مسيرة القصة القصيرة دون أن يحتل هو مكانا بارزاً فيها. نشأ فى الصعيد بما يعنيه الصعيد من معان ودلالات ظهرت جلية فى أعماله فأصبح العنف والقتل والدم قيمة أساسية فيها – دون أن تترك بقايا على أصابعه – ورغم ذلك ظل يبحث فى مجموعته (ديروط الشريف) عن الرجال. عايش الشعر والفنون التشكيلية واستمع إلى الموسيقى فتأثر بها فأصبحت أعماله حادة الدلالة ناعمة الملمس. يضربك بخنجر فى بطنك وهو يضحك ويبتسم فلا تملك إلا أن تبتسم معه بعد أن تعلم أنه لايريد قتلك وإنما يريد علاجك فتستعذب الألم. فإذا كان مستجاب ابن الصعيد .. فالصعيد جزء من مصر .. فهمومه هى هموم مصر . وقد كانت فترة الخصوبة فى كتابة القصة عنده فى فترة غزيرة بالأمل والطموحات عنيفة فى التردى والانكسارات ، ساد فيها حكم الفرد وغاب دور الجماعة بما يؤديه ذلك إلى ما عرفناه وعشناه فراح مستجاب يعبر عن ذلك باحثا عن الرجال الذين يستطيعون أن يقاوموا بريق السلطة وتسلط الفرد ، فيقدم قصة (القربان) وفيها تصاب البلدة بالخرس .. يبدأ الخرس يصيب الأفراد واحدا واحدا حتى يشمل كل أهل القرية بما فيهم خطيب المسجد

الواعظ المفوه الذى يدعو إلى فعل الخير والنهى عن المنكر ، وهى القرية التى كثيرا ماتغنت فى مواويلها بالأمجاد السابقة . (.. لكم غزا أبوزيد - على لسان قريتى - الأصقاع والمدائن فانتصر، ولكم قفز على الزيبق فوق الأسوار وأسفل الحوائط واختفى واحتمى بلسان قريتى، وكم تجول (حسن) المغنى الشهير باحثا عن (نعيمته) ، وبسط له لسان قريتى السهول والوديان لينعم ويغنى .. الخ)ص ٥١ ، وتبحث القرية عن علاج اللسان المشلول فتفشل .. فتبحث عن البديل، إذ لابد من العيش فتبدأ فى استخدام الإشارات فتصبح الأيدى بديلا للسان فتهتدى إلى التصفيق، فتبرع فى فن التصفيق إلى الحد الذى يلجأ معه أهل القرى المجاورة إليهم لاستقدام المصفقين. (.. فتجد فى القرى الأخرى المغنى المبدع أوالراقصة المبدعة أوالعازف المبدع لكنك ستجد حتما كل (المصفقين) من قريتى ..) ص ٥٥، ثم تنتشر الفنون المصاحبة للتصفيق من رقص ومتعة و(فرفشة) : (فأكثرت البلد من الجوقات، غوازى وراقصات وزمارين ومصفقين ومنظمين ومتعهدين..) ص ٥٦ ، كما كثر من أهل القرية المربين والمربيات و(.. هم وهن كاتموا أسرار البيوت وحفاظ مكنونها، هم وهن المشاهدون فقط، المغلقة أفواهم عن كل ماقد يجرح أويهين أويعيب ..) ص ٥٦ . وتتطور أمور القرية فأصبحت تهتم بكل مايهم المزاج (والتوهان) حتى أنها استنت قوانين تمنع زراعة الحبوب - القمح والذرة والعدس - وقامت بطرد كل من يزرع مايخالف أمور المزاج إلى خارج القرية و(..بعدها عرفت البلد طريق السعادة الحقيقى دون أدنى معارضة ..) ص ٥٨ ، وبينما عامة الشعب يعيش التوهان كان الحكام يعيشون الملذات : (..فقد حكى أن أميرها - أوحاكمها - أو عمدتها - أوشريفها - كان يحتسى على الريق كوبا معصورا فيه أربعة أوخمسة من الخراف البلدية، وكان يحتفظ فى بيت الظهيرة بثمانى عشرة أنثى وفى

بيت المساء بست وثلاثين..) ووسط هذا التوهان وهذه الملذات لم يعد هناك حاجة إلى جيش : (.. وقبل أن يلغى جيش القرية كان الأمير يحضر مناورات الخفراء من خيمة مزخرفة بالبنات ، ويقال أنه لم يكن يجد فرصة لأن يضع قدميه على الأرض ..). وعندما حاول بعض الكتاب أن يسجلوا وقائع مايحدث وينبهوا الغافلين اللاهين، كان مصيرهم الطرد (ليموتوا فى المنفى). فالقرية استغنت عن المعارضة وعن الجيش حتى أن كلاب الحراسة لم تعد كلابا (.. فقدت الكلاب كلوبتها وتحولت إلى مجرد حيوانات هاشة متثائبة تخطو فوقها الثعالب وأحيانا تداعبها ..) ص ٦٠ ، كما أصبح الذكور فى القرية مصدر شؤم وخراب فلا حاجة لهم ولم يعودوا مصدر رزق كالإناث (.. ومن الحوادث النبيلة التى أسر بها لنا التاريخ أن رجلا قتل زوجته لإنجابها خمسة ذكور دون إناث، وقيل أن الرجل وأد الرجل وأد الأولاد فى حقل خشخاش، وعند محاكمته على سلوكه تعلل بخوفه من خراب البيت مستقبلا، وقد قبل الحاكم تعليله ومنح تعويضاً..) ص ٦٠ .

وتختفى القرية فى روايات متعددة مختلفة، إلا أن الكاتب يصر أنها لازالت موجودة فى مكان ما : (.. وأثناء احتسائنا لبعض المشروبات الذهبية فى شاليه خلف الهرم نبهنا مؤرخ معاصر بأن القرية مازالت فوق الأرض أيضا .. لكنه عجز عن تحديد موقعها، فقد كان فى حالة سكر بين..) ص ٦٢ .

وترك لنا – الكاتب – أن نحدد نحن أين توجد هذه القرية .. أن نتلفت حولنا ونفتش فى أنفسنا، وأن نسمع جيدا أين (يموء البشر وينقنقون). فالكاتب هنا يقدم صرخة مليئة بالسخرية المريرة، مليئة بالأنين والشجن أن أفيقوا أيها الغافلون، فكوا عقدة لسانكم .. ففى توقف اللسان وغياب الكلمة ضياع وتيه ودمار. غياب الكلمة يؤدى إلى ظهور الفرعون .

والفرعون هنا هو مانراه فى قصة (عباد الشمس) التى تبدأ بالمقدمة المستجابية هكذا :

(.. ولم يعد مناسبا أن أستعين بألسنة الآخرين فى قص حكايتى، لا لأن الألسنة قطعت "كما يشيع الموتورون"، بل لأن هذه الألسنة استغرقها النوم الدافئ الحكيم، وعلى ذلك فقد قدر لى أن أجاهد كى أروى حكايتى معتمدا على جهودى وحدى، ألم يحن الوقت لتعاوننى ياصديقى - كى أستطيع الوصول إلى فراشى؟؟) ص ٦٣ ، فالألسنة هنا ليست مشلولة معطلة بفعل مرض أصابها كما فى (القربان) ولكنها هنا مستنيمة مسترخية ، والراوى هنا أرقه سكوت الألسنة وأضناه الصراخ وحده فيبحث عن من يؤازره فى التنبيه ودق نوبة الصحيان حتى يستطيع الوصول إلى فراشه ويشعر بالراحة . فإذا كانت زهرة عباد الشمس تميل - كما هو معروف عنها - مع الشمس أينما ذهبت وترتبط بها فهى رمز الارتباط والتبعية بالأكبر ، فقد حول الكاتب عباد الشمس هنا هو الأكبر وهو الرمز الذى تتجه إليه الرءوس وبه يعتنى الزارع وعليه يتوكل وبه يستقيم، فهو هنا رمز السلطة وزراعه هم الشعب المستكين المستسلم المتواكل : (.. وأصبح سهلا أن يلقى الرجل - فى أى وقت - ببذور عباد الشمس فى حقله، ثم يطلب من جاره - إن رآه ، أو مر عليه - أن يرويها، ثم يظل يتقلب فى الرخاء حتى يمر عليه جاره - إن رآه - أن يذهب فيحصد محصوله، حتى جاء وقت أصبح من السهل أن يقوم رجل واحد فى مساحة واسعة بالبذر والرى، بل والاتفاق مع تجار المدن على التسويق دون انتظار لرأى جاره أوجيرانه ..) ص ٧٠ . وكم هو مُوحٍ وشديد التركيز مع غزير المعنى استخدام الكاتب للجمل الاعتراضية (إن رآه أو مر عليه) . فإلى هذا الحد وصل التواكل ، فهو لا يكلف نفسه حتى مشقة البحث عن الآخر ليكلفه ، بل ينتظر إن مر عليه - وقد أدى هذا بدوره إلى أن الآخر

يتولى الاتفاق مع تجار المدن على التسويق دون انتظار لرأى جاره أو جيرانه، فقد منعه التواكل أن يتصرف هو عنهم دون انتظار لرأيهم .. أليس هذا مايحدث من حكامنا الذين أصبحوا يتصرفون عنا فى شئوننا - دون حتى انتظار لرأينا ؟؟. وتستكين القرية - أو الشعب - ويخلدون إلى الراحة السلبية . (.. والقرية السعيدة ترفل فى القطيفة والشحر والزبد والعسل والعطور والنقود، أيام المرارة والإجهاد مضت دون رجعة، والجلسة الممتعة على المصاطب وفى ردهات البيوت وبين يدى النساء .. ولم يعد ثمة مبرر واحد لهذا التهالك المخزى الذى دمر عددا من أبناء قريتى حيثما أدمنوا حمل السلاح، نفضوا عن أكتافهم هذه البنادق وراعوا ألا تؤذى أكتافهم مثل هذه المهام، نظيفون ساطعون بلغاء طيبون معتنون أبناء قريتى ..) ص٧١ . ووصل الأمر بالقرية من الاستكانة حد إيكال حراسة القرية، بل (.. - لافى الحراسة فقط - بل وفى تنظيف الدور وكسح النفايات ..) بل - أيضاً - وتبلغ المأساة ذروتها (.. أن بعض المواطنين تركوا للغرباء مهام أخرى أكثر حساسية تتعلق بالنساء..) ص ٧٤ ,وتتولى القرية طرد أحد المخربين - فى نظرها - (.. لقيامه بإشعال نيران فرن قاصدا أن يجرب فيه عملية الخبيز، مذكيا روح التخلف بين المواطنين..)!!!.

وبنفس هذا الأسلوب من السخرية المريرة وعلى نفس الفكرة تدور أيضاص قصة (الفرسان يعشقون العطور) حيث يخرج الفارس من بين الجموع ليقاوم الظلم الذى تمارسه السلطة وتسكره عطور الأبهة .. تنتشى الجماهير وتهلل وتفرح. تقضى الفاتنة عليه ويعود الظلم من جديد. وتتكرر نفس القصة مع أخو الفارس ثم مع ابنه ثم مع حفيده بنفس الطريقة والكيفية وكأن الناس لاتتعظ ولاتتعلم ولا تستفيد من التجارب فيستمر الوقوع فى نفس الفخ ويستمر الظلم طالما الجماهير تصفق وتهلل دوما تارة (ضد) وأخرى (مع).

كـمـا يسـتـخـدم الكاتب نفس الشكل مع أولاد جـابر فى قـصـة (الجبارنة). حيث يحتضر جابر الكبير فيسألونه الوصية فيوصى باقتناء الجمل وينفذون الوصية ويصبح الجمل هو كل شيء وتنتشر الصناعات القائمة عليه ويصبح الجمل هو سيد الخير فى البلدة. ويحتضر جابر الكبير فيسألونه الوصية فيوصيهم باقتناء بغل ويموت هو الآخر فتصبح الوصية قانونا فى عرفهم .. ويصبح البغل هو سيد الخير ومنبع الحب ومركز الحكمة.. ثم يحتضر جابر الكبير فيسألونه الوصية (وكأنها الوصاية) فيوصيهم باقتناء حلوف .

ويستمر الكاتب فى البحث عن الرجال المخلصين فى قصة (امرأة) فعندما تعجز الجماهير عن التخلص من السيدة (ن) (الممثلة للسلطة) ولاتستطيع مواجهتها فتلجأ إلى استئجار قاتل محترف – ولابد أن يكون فى كل قرية قاتل محترف – ويتم الاكتتاب بينهم فى أجره نظير تخليصهم من السيدة (ن) التى ضجوا من أفعالها وبعد أن قال (ضبع) – والاسم هنا أيضا له دلالته – بأن البلدة لارجال فيها !! فيكون هذا القاتل الأجير هو رجل القرية فهو المخلص، فبعد أن يتم الاتفاق معه يعترى البلدة الزهو والكبرياء والإحساس بأن البلدة قد أصبح فيها رجال . وعلى الرغم من أن عمليات القتل فى البلد تتم فى الصبح أوالفجر أوبعد العشاء بقليل إلا أنه عند العصر ينفتح شباك منزل السيدة (ن) وقذف منه السيد (ع) رجل القرية وقاتلها المحترف فقد قتلته السيدة (ن) بدلاً من أن يقتلها هو، وإمعانًا فى التحدى وإثبات أن البلدة لا رجال فيها، تخرج السيدة (ن) إلى سطح منزلها صامدة شامخة – وعارية تماما – (وكانت تنظر إليهم مبتسمة فى احتقار) لتؤكد قصة (امرأة) من جديد أن الجماهير إذا خافت السلطة وجبنت أمامها واختفى الرجال الذين يستطيعون مواجهتها، فإن لها أن تفعل ماتريد وهى مبتسمة محتقرة لهم.

كما يختفى الرجال أيضاً فى قصة (ذهاب فقط).

ويكون نتيجة (فرعنة) الحاكم أن يظهر هولاكو الذى يأتى على الأخضر فيحيله رماد وبقايا ويتحول المقدس إلى الخلاعة والمجون مثلما تتحول القرية فى قصة (القربان) إلى الرقص والمرح تدور أولى قصص المجموعة (هولاكو) حيث يقرر الجد أن يبنى مسجداً بالقرية لم تشهد له القرية مثيلا - بعد أن يفشل فى الحج ، وبعد تجهيز المكان وارتفاع نحو المتر يتوقف المشروع لموت الجد وتسكنه الخفافيش والسحالى والكلاب . ويقرر أحد الأبناء تحويل المشروع إلى مشروع بناء مدرسة وبعد أن يرتفع البناء يعود للتوقف من جديد لعدم الحصول على الترخيص وتعود إليه الحشرات والخفافيش والعفاريت ، ويأتى ابن آخر ليرى تحويل المشروع إلى استراحة يستجلب إليها راقصات الملاهى الرخيصة.

الخصائص الأسلوبية فى ديروط الشريف :

أولاً : المفارقة :

يكاد مستجاب لايستخدم الجمل الحوارية فى قصصه ويعتمد على السرد كما أنه لم يكتف باستخدام صور الأسطورة - وفى بعض الأحيان القصص القرآنية - كى يحدث الربط مع القارىء بما تحويه الأسطورة واستخداماتها من اندهاش ورغبة كما اعتمد إلى حد كبير على المفارقة التى تخلق دراما الحركة فى القصة فيحيل الكلمات إلى أفعال وكأنك تشاهدها فعلا لاتقرأها كلمات فقط . فهو يجعلك تلهث وراء حدث جلل لاتلبث أن تفاجأ بأنه ليس جللا أو كأنك تجرى فى طريق وعر وفجأة تفاجأ بحفرة أوترعة أمامك تجعلك تتوقف فجأة، وإذا كان المفترض أنك فى هذه الحالة تأخذ سمت التفكير والتدبر ولكنك مع مستجاب تجد نفسك تبتسم . ففى قصة (هولاكو) - مثلا - تجد الجد يدور مع من معه عدة أيام فى تيه بعد أن خرجوا من قوص قاصدين حج بيت الله الحرام ،

ثم يكتشفون – بعد هذه الأيام – أنهم كانوا يدورون حول أنفسهم وأنهم على حدود قوص لم يزالوا ، كما أن الجد يقرر بناء مسجد لم تر القرية له مثيلاً : (.. وفى خلال شهر واحد كانت البقعة الموحلة قد ردمت وارتفع البناء إلى مايساوى المتر .. ثم توقف البناء بسبب حادث عادى .فقد ذهبت عمتى لتوقظ جدى فوجدته قد أسلم الروح ..) ص ٨ . فبينما المتلقى فى انتظار وترقب لذلك المسجد الذى لم تر القرية مثيلا له يفاجأ بأن المشروع الكبير قد توقف فيتوقع أن أمراً جللا قد حدث وأدى إلى توقف المشروع لكنه يفاجأ بأن صاحب المشروع قد أسلم الروح، وكأنه حدث بسيط رغم أن الجد يعتبر هو العمود الفقرى فى الموضوع وفى المشروع. فهنا تحدث المفارقة والمفاجأة التى تدفع القارىء للتوقف والنظر ولكنه لايملك إلا أن يبتسم وهو يفكر – على غير المعتاد – فالمعتاد أن الإنسان عندما يفكر يأخذ سمت الجد ، لكنه هنا يغير من سلوكه البشرى المعتاد. وفى قصة (القرسان يعشقون العطور) تزايد الظلم فى القرية فامتطى الفارس جواده وحمل سلاحه ، واتجه صوب (الفاتنة الحمقاء المتربعة على عرش القرية .. إنى قادم إليك لأقتص من امتصاصك الدموى لأرزاق الفقراء ..) ص ٧٦ وتشبثت جماهير القرية بالفارس المخلص وخرجت من خلفه تؤازره مطالبة بحقها من الفاتنة التى خرجت إليهم و (.. صرخت بصوتها الغاضب الحنون) وخدعت الجماهير فإنها لاتريد إراقة الدماء بين الجماهير وحراسها، وإنها على استعداد لبحث المطالب ، وهنا (تقدم الفارس ، وفى الظهيرة بدأ التباحث ، وفى المساء أعلن الزواج فانتشت الجماهير مرحا واغتباطا وفرحا وابتهاجا . وفى اليوم الرابع خرجت الفاتنة من قصرها ساحبة خلفها جسد الفارس العنيد المضمخ بالعطور، ظلت تجرى فى الشوارع حتى سويقة القرية، ووسط الميدان فرشت جسد الفارس المضمخ بالعطور وقطعت رأسه ..) ص ٧٦ . فبينما أمواج الجماهير فى الصباح

تصيح غاضبة فوارة متفجرة غيظا وأحجاراً وصراخاً وطوبا وكأنها الطوفان لن تستطيع قوة أن توقفه عن زحفه ، لكنها فى المساء تكون قد تحولت إلى ماء بعد نار فتنتشى وتمرح ابتهاجا واغتباطا لاستلام الفارس. ويصور مستجاب هذا التحول السريع المناقض بجمل سريعة دون استخدام فواصل كافية لحدوث التحول وكأنه يرسم عملية التحول كما لوكانت لمبة مضاءة وأطفئت (.. تقدم الفارس، وفى الظهيرة بدأ التباحث،وفى المساء أعلن الزواج ..) فيقدم الإدانة لكل من الفارس والجماهير.

ثانيا : الصورة الشعرية :

على الرغم من أن العالم القصصى لمستجاب مشحون بالثعالب والسحالى والثعابين والعنف والقتل ، إلا أنه لايخلو من الصورة الشعرية المليئة بالأحاسيس والمجسدة للصور ، وكأنه حاو استطاع أن يجعل الثعابين تتراقص على دقات طلقات الرصاص والسحالى تتمايل منتشية على شهقات الموت ، ففى قصة (هولاكو) نجد : (.. وعندما ترنحت شمس اليوم الخامس تبغى الغروب ..) ص٧ . نجده قد أحال الشمس إلى إنسان يتمايل ويترنح وكأنها ثملة بعد ارتشاف كأس من الخمر نبت فيها الإحساس البشرى فجعل لها نبضا وأحاسيس . كما أكدت الصورة (تبغى الغروب) أن الشمس لها رغبة – وهى الغروب – كما أن كلمة تبغى توحى بان هناك ماقد يعوق عملية الغروب .. فتوافر لها الإحساس البشرى من الإرادة فى مواجهة العوائق فجاءت الصورة شاعرية الإحساس قوية المعنى والدلالة .

وفى قصة (موقعة الجمل) نجد الصورة : (.. القيالة سحبت الناس والبهائم من الشوارع والجسور، ألقت بهم على المصاطب داخل الزرائب والبيوت ..) ص ١٥ ، فقد أحال (القيالة) إلى بشر له يد يسحب بها الناس والبهائم فجسدت الإحساس بالضبط فى صورة بشرية فاعلة محركة

فضخمت الإحساس وجعلته ملموساً.

وفى قصة (الفرسان يعشقون العطور) تبدأ القصة هكذا:

(.. ارتعش النهار فأسقط أعشاش العصافير فى أتون النار، وثب الحزن مسارا وأهال التراب فوق جثث الأطفال .. انهارت أفران القرى فوق الطواجن والخبز المقمر ..) ص ٧٥ ، يبدأ الكاتب هذه البداية القوية الوقع الشديدة الجرس فيدق نواقيس الخطر والترقب .. يدوى النفير صارخا أن تنبهوا .. سيحدث شيء جلل .. ترقبوا .. ارتعش النهار .. والنهار هو الضوء والوضوح فإذا ما ارتعش الضوء تذبذبت الأشياء وخرجت عن مواضعها، مثلما يتحول جو الشتاء فجأة من نهار مشمس مشرق .. يتغير - الجو - فجأة ويتلبد بالغيوم وينذر بالزعابيب والأمطار والرعد .. ارتجت البراءة والفطرة .. سقط حصن العصافير الضعيفة المسالمة فى مواقد النيران وانهالت الأتربة على جثث الأطفال البريئة المسالمة .. تحطم مصدر الخير والنعمة .. تحطمت الأفران فوق الطواجن والخبز المقمر.

بداية قوية تنذر بحدوث خطر قادم، فتجعل الآذان تشرئب والأفواه تفغر والعيون تفتح .. تستيقظ الحواس جميعاً فى ترقب لما سيحدث. وإذا ماتابعنا القصة وجدناها صرخة للإيقاظ والتوقف عن الانجراف والتأييد الأعمى. فكانت البداية متسقة مع متن القصة تمهد لها وتدخل فى نسيجها لتحدث الأثر المرجو.

ثالثاً الموسيقى :

للموسيقى أثر كبير على الشكل القصصى عند مستجاب فهو يستخدم القوالب الموسيقية (الصوناتة والكونشرتو والسيمفونية) كثيرا فتستطيع أن تقرأ القصة وكأنك تستمع إلى الموسيقى . لا فى استخدام الجرس الموسيقى وظلال الكلمات وإيقاع الجمل فحسب ولكن فى الشكل الموسيقى أيضاً . وعلى سبيل المثال نجده يعزف سيمفونية القدر فى قصة

(حافة النهار) (– مع تصرف فى القالب – فإذا كانت السيمفونية تعتمد على مبدأ المقابلة الفنية فى الحركات الموسيقية تبدأ بحركة سريعة (اليجرو) تتلوها حركة بطيئة (أدانتى) فراقصة (منويتو) ثم الخاتمة وإيقاعها سريع، غير أن الحركات الموسيقية عند مستجاب تبدأ رتيبة عادية ونشعر كأن مصورا يدور فوق القرية بعدسته من أعلى فيسجل حركات البشر والنمس والثعلب والضفدع فى تفصيلات عادية لكنها متفحصة راصدة لاقطة. ثم تتقدم الحركة قليلا فى إيقاع أسرع يسرع بالنبض والترقب. وفجأة تتوقف الحركة ويعم السكون .. ثم ترتخى أعصاب القارىء ويرتاح لوصوله إلى جواب القرار. وقد قسم الكاتب القصة إلى مقاطع أفقية فصاعدة فمتوقفة فهابطة، يبدأ المقطع الأول هكذا (.. ارتبكت الشمس قليلا فازدادت احمرارا ..) حدث قد يمر عابرا .. لكنه فى المقطع التالى يكون الارتباك قد أخذ فى الازدياد وتصاعدت حدة الخطر الدموى المرتقب وبدأ الضوء فى الانسحاب فيبدأ هكذا: (.. ازداد احمرار الشمس فاضطرت أن تنكس رأسها وراء الجبل ساحبة شالها الضوئى من حول رقبة النخيل ..) ثم تحدث الظلمة بما يكتنفها من غموض وترقب ورهبة، فيبدأ المقطع التالى هكذا: (.. ازداد اختناق الشمس فاسود بطن الغمامتين ..) فقد حل السواد محل انسحاب الضوء بما توحيه كلمة السواد من ظلال وتداعيات. ثم تأتى ذروة الحركة والحدث فتتوقف الحركة تماما وتصبح القرية كلها آذانا تترقب: (.. سكن جسد القرية كله وانتصبت آذانها ..) وبعد فترة سكون قصيرة يأتى الحدث المرتقب: (.. ودوى عيار نارى ..)، ثم يحدث الانفراج بالوقوف على الحدث المنتظر: (.. الحاج وطفله انضرب بالرصاص ..) فيبدأ القارئ فى التقاط أنفاسه فقد وصل إلى جواب القرار.

وكم كان الكاتب موفقا فى استخدام جملة الترقب (.. سكن جسد

القرية كله وانتصبت آذانها متنسمة أى صوت فى آفاق السكون..) حيث شخص القرية فى جسد متأهب مترقب ، كما كان استعمال (انتصبت آذانها ..) موحيا .. بل داهما بما تحمله دلالات اللفظ من اليقظة والمعايشة الكاملة السابقة للوصول إلى نهاية الفعل . ثم كانت كلمة (متنسمة) تحمل أيضاً الظلال والإيحاءات على مايعبر عنه من مدى الترقب فى محاولة تسمع وهو بالطبع غير السمع أو الاستماع.

خاتمـــــة :

فى المجموعة الأولى لـ محمد مستجاب (ديروط الشريف) امتطى مستجاب الحمير والجمال والبغال ، حاملاً قلمه مصطحبا معه فى مظاهرة صاخبة السحالى والثعالب والثعابين ، مستثيرا جماهير شعبه ، موقظا إياهم من نومهم وسباتهم للدفاع عن وجودهم ودورهم الفعال أمام السلطة المستبدة اللاغية لدورهم (خلال فترة كتابة المجموعة – فى آواخر الستينيات وأوائل السبعينيات) بالعنف والسلاح حتى لو أدى إلى القتل والدماء مؤمنا بالبيت القائل (ومانيل المطالب بالتمنى .. ولكن تؤخذ الدنيا غلابا) فى قريته – أو أمته – أو دولته – المسماة (ديروط الشريف).

وعلى الرغم من قلة الإنتاج القصصى عند مستجاب إلا أنه استطاع أن يكون له صوته المتميز الذى لاتخطئه عين ، بحيث يمكن التعرف عليه بوضوح، وبحيث يضعه فى مكان الريادة فى أحد مراحل تطور القصة القصيرة حتى يمكن القول باطمئنان أنه سوف لايمر وقت طويل حتى نرى أصواتا جديدة تنتهج النهج المستجابى فى القصة القصيرة .

شباب النكسة .. يعيش ألف عام [1]

بعد نكسة ١٩٦٧ التى اجتاحت الوطن كله، واجتاحت نفوس البشر بالهول والفجيعة والضياع، وقف الخلق جميعاً يتساءلون : أين الحقيقة ؟ تضاربت الاقوال وغابت الرؤى وعمت الضبابية الرؤية، فلم يعد شىء واضحاً . بات الناس بين مصدق ومكذب .. بين شاك وباك .. بين مخمور ومذهول . تشتت النفس وتحطمت الأحلام وانهارت الآمال.

وانعكس ذلك على كتاب الستينيات، وهم الذين بدءوا النشر فى ستينيات هذا القرن . وكانت أعمارهم فى عشرينياتها على وجه التقريب. أى أنهم عاشوا الحلم، واستيقظوا على الواقع بكل مراراته ومسافاته . انعكس ذلك على أسلوبهم، فتفتت الجملة وتداخلت الأزمنة وضاع التتابع المنطقى المعبر عن السلاسة والاستقرار ، هربوا من الواقع وارتموا فى أحضان الماضى – فاستدعوا التراث فى أعمالهم تارة ، ومزجوا الواقع بالأساطير تارة أخرى ، شاعت نبرة الحزن وهول الصدمة وصرخات الرفض . والبحث عن مخرج أو بصيص من نور ، والدعوة – على استيحاء – لتجاوز الواقع الأليم ورفض الهزيمة والاستسلام.

وقد عبر د. لويس عوض عن ذلك الارتماء فى أحضان الماضى والانسحاب من الحاضر بقوله :

(.. هو انسحاب لاتلجأ إليه إلا النفس المهزومة ، وما منشؤه إلا الشعور بأن القيم الاجتماعية الجديدة لاسبيل إلى قهرها ، ومن لم يرض بحاضره عاش فى ماضيه ، ومن لم يرض بما يجرى حوله انطوى على نفسه ....) [2]

---

(١) الاعمال القصصية – المجلد الأول – جمال الغيطانى الهيئة العامة للكتاب .

(٢) فى الأدب الأنجليزى الحديث . د . لويس عوض – مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٠ .

وجمال الغيطانى من أبرز كتاب هذا الجيل (مواليد ١٩٤٥) ، وتأتى مجموعته الأولى (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) نموذج معبر عن ظهور ذلك التيار، خاطا لنفسه خطا متميزاً ، واضعاً بصمة ونكهة خاصة لم تلبث أن ترسخت فيما تلا ذلك من أعماله القصصية والروائية على السواء. و(أوراق شاب عاش منذ ألف عام) ليس اسم القصة الأولى فى المجموعة فحسب، ولكنه يصلح عنواناً لكل قصص المجموعة ، لذا جاء العنوان معبراً عن المجموعة كلها، حيث نجد ثلاثاً من قصص المجموعة تتخذ لها إطاراً من مذكرات قديمة عثر عليها الكاتب بصورة أو أخرى (أوراق شاب عاش منذ ألف عام)، (هداية أهل الورى لبعض مما جرى فى المقشرة) ، (كشف اللثام عن أخبار ابن سلام) . والقصة الرابعة (عودة ابن إياس إلى زماننا) تأتى بالماضى نفسه ليعيش حاضرنا ، وتبقى الخامسة من قصص المجموعة الخمس متفردة متميزة، شكلاً وقيمة (أيام الرعب) لتكون هى الحاضر ذاته ، نابعة من درب الطماعين فى الجمالية معتمدة على عادة متأصلة فى صعيد مصر.

ولتنظر ما أتى به جمال الغيطانى فى مجموعته الأولى من تميز وخصوصية وكيف عبر عن هموم جيله ووطنه .

فى أولى قصص المجموعة (أوراق شاب عاش منذ ألف عام).

هجر الكاتب التسلسل الزمنى المتصاعد، وتخلى عن الحبكة القصصية المعتمدة على البداية والوسط والنهاية وأقام القصة على الوحدة الكلية فى شكل لوحة تشكيلية متعددة الأبعاد متفاوتة درجات الظل والضوء، حيث قامت على مجموعة من اللقطات المقتطفة من مذكرات شاب عاش منذ ألف عام ، واقتطافات وقراءات لتؤتى فى النهاية الإحساس الكلى بالقلق والتوتر والتخبط. كما جاء أسلوب تقطيع الجملة حيث استغنى عن حروف العطف التى تربط الجمل، لتظل فى النهاية تليغرافية سريعة تفقد

الإحساس بالرتابة أو الارتياح والاسترخاء ، فنجد : (.. ابتسمت فى الظلام ، عدت أصغى إلى الراديو، صاحت امرأة تأمر طفلها بالسكوت، سقط وعاء نحاسى فى طابق علوى، عامت رائحة غامضة فى الفراغ، قال المذيع..) ص٨ . فمع هذه التتابعات لايمكن للقارئ إلا أن يظل مستيقظاً متوتراً.

وإذا نظرنا إلى (.. صاحت امرأة تأمر طفلها بالسكوت..) ثم يأتى بعدها مباشرة (.. سقط وعاء نحاسى فى طابق علوى..) فنجد الأولى محاولة إسكات الأصوات من حولنا لنترقب مايحدث ثم يسقط الوعاء النحاسى ونتصور مايحدثه ذلك السقوط من صوت لاقدرة لنا على التحكم فيه وسط هذا القلق والترقب فيزيد لدينا القلق والانفعالات ، فإذا جاء بعد ذلك (طفوا النور .. طفوا النور ..) فنحن فى حالة حرب ، بل وفى حالة ترقب غارة وبالتحديد أعقاب ١٩٦٧ على الرغم من أن الكاتب يرتد بنا إلى ألف عام مضى، بل ويوغل فى البعد أيضا عن مسرح العمليات فى محاولة للإيهام بالبعد عن الواقع فيلجأ إلى الصعيد الذى كان مصدر الحضارة الفرعونية فتفتتح القصة هكذا (.. عثر علماؤنا على هذه الأوراق أثناء عمليات تنقيب فى المنطقة الواقعة شمال مصنع المرئيات رقم ستين، حيث قامت منذ ألف عام مدينة كبيرة يحتمل أن يكون اسمها "المنيا" أو "أسيوط" ..) ويحمل الكاتب أوراق بطله ماكان يشاع فى بداية الستينيات من أن إسرائيل ماهى إلا دويلة، وما تعرفنا عليه فيما بعد من أننا لم نكن نعرف عنها إلا أقل القليل:

(.. وقد كتبها أثناء الحرب التى نشبت فى تلك الأحقاب البعيدة بين أجدادنا على ضفاف النيل وبين دويلة صغيرة لم يصلنا غير معلومات ضئيلة عنها، وكانت تسمى إسرائيل..) ص ٧ ونتعرف بعد ذلك على الحرب ليتأكد لنا أن أوراق هذا الشاب إنما تتحدث عن ١٩٦٧، حين

يواصل : (.. قال المذيع .. وخاضت قواتنا معارك رهيبة فوق الأرض المصرية ..) لينفجر التساؤل وتعم الدهشة وتشرئب الحيرة : مامعنى أن تدور المعارك فوق الأرض المصرية .. الحقيقة التى ينكرها الجميع أو يستنكرونها هى أن العدو يتقدم نحونا حتى أن المعارك أصبحت تدور على أرضنا ولاتدور على أرضه هو ، كما كان التصور ، وتتابع الصور فى ذهن صاحبنا ليتخيلهم قد وصلوا إلى خزان أسوان ، ويدور التساؤل ماذا لو انهار خزان أسوان (.. ستغرق أرضنا بعد ساعات ..) . ويكشف كاتبنا الإحساس بالتضارب والتشتت والغموض فيستوحى من شكوى الإله رع إلى إيزيس : (.. إنى أشعر ببرودة أشد من برودة الماء ، إنى أشعر بحرارة أشد من حرارة النار ، ويغرق جسمى فى العرق بينما أهتز من شدة البرد .. هناك غشاوة على عينى ولاأستطيع الرؤية ..) ص ١٠ .

ويتصاعد الإحساس بالمرارة فيعبر عنه الكاتب (.. تسلل اللون الرمادى القاتم إلى الفراغ ..) ، (..نصحنى صديق أن أتمضمض بالشبة لأزيل آلام أسنانى ، كان الطعم مراً قاسياً مثيراً للقىء..) ص ١١ ، فيتحد المؤثر الخارجى بتسلل اللون الرمادى القاتم الموحى بالانقباض مع طعم المرارة فى الحلق ليزداد الضغط النفسى الذى يؤدى فى النهاية إلى تصور إنسان مهزوم محطم يتمنى سقوط المطر – وسقوط المطر يعنى انقشاع الغمامة وزوال السحابة القاتمة :

(لكن هيهات أن يحدث المطر فى أيام الصيف المجدية ..) . وعدم سقوط المطر يعنى استمرار السحابة القاتمة المقبضة ، وعند النهاية يتساءل صاحب المذكرات : (.. وهكذا أنا حائر .. لاأعرف هل أرجع أم أبقى ..!) ص ١٧ هل يستمر فى التواجد فى عالم الواقع برغم مرارته ويواجه مصيره ويحاول تغييره .. أم يرجع ثانية إلى عالم الهروب .. يرجع إلى ألف عام مضى ، لكن المواجهة هى التى تنتصر فى النهاية، فيقرر

صاحبنا الرجوع .. سيبقى .. سيذهب مع مازن وغيره من الشباب إلى مدن الجبهة، ينضمون إلى فرق المقاومة . وكأن الكاتب يدعونا إلى تجاوز النكسة وضرورة العمل الإيجابى وترك العزلة والهزيمة والهروب.

إلا أنه على الرغم من سير القصة منذ البداية فى انسجام هارمونى ساندت المقتطفات فيه فى إعطاء الإحساس الكلى المطلوب، لم تكن النهاية على نفس التوفيق من الإيحاء والتلميح حيث هبطت إلى مستوى التصريح وتكون أقرب إلى المباشرة. فعندما يخبره صديقه الذى التقى به قرب الفندق بأن مازن سيسافر إلى الإسماعيلية يسأله : (.. – ومن مازن؟ – أى واحد ..) ثم يستطرد : (.. بللت شفتى بلسانى .. ووضعت يدى على كتف صاحبى، عيناه تلمعان لمعانا غريبا ، سالتقى بكثيرين مثله .. بالتأكيد ستجىء ليالى مشحونة بما أنا فى حاجة إليه ..) ص ١٧ فنجد الكاتب قد تخلى عن تواريه خلف مذكرات الشاب الذى تتحدث القصة بلسانه ويظهر صوت الكاتب نفسه حين يقول (.. سألتقى بكثيرين مثله...) حيث إن صاحبنا يتحدث عن مجهول بالنسبة له ولا يعرف من سيلتقى بهم – إن كانوا مثله أو خلافه – إلا الكاتب الخارجى عن الأحداث والذى يستطيع أن تكون رؤيته أوسع وأبعد ويعلم مايحدث وماسيحدث . لذلك – وربما كان ذلك غير مقصود – جاءت هذه الفقرة غير مذيلة بأى توقيع مثل مقاطع القصة السابقة من أمثال (صفحة من مذكرات) أو (شعر عامى) أو (قرآن كريم) .. إلخ . فكان عدم التوقيع فى ذيل الفقرة معبراً عن حقيقة الأمر.

كذلك جاءت بعض الاقتباسات غير مبررة فى سياق القصة حيث لم تساهم فى توضيح أو تكثيف الصورة مثل مقطوعة الشعر العامى عن الشاعر سيد حجاب .

المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا :

وتأتى القصة الثانية على غرار الأولى، إذ يأتى إلى زماننا ابن إياس مرة أخرى .. يتأمل أوضاعنا ويشاهد مدى ماتردى إليه حالنا . ويربط الغيطانى بينه وبين أصحاب الكهف الذين ناموا ثلاثمائة عام وازدادوا تسعاً . فيجد ابن إياس حالة الحرب التى نعيشها، فيربط بينها وبين زمانة حين ينادى المنادى ليحفز أهل الديار لمقاومة هجوم التتار الذين (.. خربوا بغداد وقتلوا خليفة المسلمين واستباحوا نساءهم ومزقوا أبكارهم ولاطوا بأطفالهم . .) ص ٢١ ، وعلى آيات من سورة الكهف يصنع الكاتب خلفية الصورة أو الموسيقى التصويرية التى تنبعث من خلف الأصوات .. تخفت حينا لتترك الفرصة للأصوات أن تعبر عن نفسها وتعلوا حينا لتقول هى مايعمق الإحساس والمعنى المرجو.

يتعرف ابن إياس على مدى التفتت الذى يعيشه أهل زماننا .. بينما هناك - لم يزل - من يبحث عن الحب فى صورة سعاد التى يبحث عنها الشاب ، ومن يبحث عن الغائب فى صورة الأب أنهكته مطالب الأبناء - وكأنه البحث عن القائد الذى يمكنه أن يعيد الشمل . وقد أشم هنا رائحة واقعة التنحى التى تمت بعد النكسة ، ويشاهد ابن إياس الزحام الذى يشبه يوم الحر ، ويستعين الكاتب بمشهد يوم القيامة وما فيه من عذابات الانتظار وزحمة الموقف والسعى نحو الشفاعة .

ونستطيع هنا أيضا التأكيد بأن الكاتب لايزال يتحدث عن ٦٧ - رغم إخفائه ذلك ظاهريا - ففى البداية يحكى ابن إياس (.. تنبعث من بعيد أصوات مكتومة هائلة كأن السماء تقع فوق بعضها ، ارتجت البيوت رجا مهولا، كادت تنخلع من الخوف ، قال رجل : الضرب جامد ناحية العباسية . رد آخر : أوقعنا لهم طائرتين ..) ص ٢٠ ثم مرة أخرى يقول : (.. وعجبت ! كيف لمائة أن يقتلوا ألفا ؟! وفى زماننا قالوا إن الكثرة

غلبت الشجاعة ، لكن الأمور إنقلبت فى هذا العصر وتغير الحال ..)
ص ٢٥ ثم يتحدث الحديد ، كما يراه ابن إياس - وهو يعنى الراديو -
(..أن العدو فتح نيرانه صباح اليوم ..) . من ذلك يتبين أن الحديث
بلاشك عن حرب يونيو ٦٧ والتى استطاعت فيها إسرائيل (أربعة ملايين)
التغلب على العرب جميعاً (مائة مليون) ، ولتصبح سعاد التى يبحث
عنها الشاب هى مصر .. مصر التى لايستطيع العيش بدونها .. ولايستطيع
الزواج منها .. مصر البراءة والطهارة التى فقدتها بالحرب ، ويصبح الأب
الذى غاب عن أبنائه بعد ماأنهكوه بالمطالب هو قائد البلاد فى هذه
الفترة، هو القدوة المفتقدة والقائد المطلوب والذى أصبح فى زماننا مثلاً
آخر للقدوة - عندما تقدم مذيعة التليفزيون النجمة للتحدث عن
فساتينها وشعرها.

وليزداد إحساس ابن إياس بالغربة فى هذا العالم وليصيبه التعب
والضياع فيغمض عينه ليرتفع اللحن الأساسى عازفاً لحن الوداع (.. هذا
فراق بينى وبينك .. هذا فراق بينى وبينك ..).

وقد وفق الكاتب هنا فى التعبير عن الصورة التى أرادها باختيار ابن
إياس ليعيش عصراً غير عصره ، ويحادث أناسا لا يعرفهم ولايفهمهم
ولايفهمونه ليزيد من إحساسنا بالغربة والضياع التى صاحبت الحرب التى
غلبت القلة فيها الكثرة.

أيام الرعب :

فى (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) كان النبض عاليا وتنطق أحداث
٦٧ بصوت عال فيصرخ الألم لوقع الحادثة ولم تزل ساخنة . وفى "
المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا " كان الجرح قد مضى عليه وقت
فبدا الألم شفيفا . لم يعد الألم يصرخ زاعقا . غير أنه مازال موجودا ،
فخبت الأحداث وراء ستار شفاف لايكشف عن كل وجوده .. وإن كانت
ملامحه ظاهرة.

وفى "أيام الرعب" كانت المسافة قد تباعدت أكثر، فأصبح الألم غير موجود، إلا أن الجرح نفسه لازال موجوداً لكنه أثر باق محفور فى الجسد المصاب . فأمعن الكاتب فى التخفى، لكن الإحساس الكلى بالخطر لم يزل.

محروس فياض شاب مطلوب لسداد دين الدم (الثأر) من عويضة . عويضة لايهاجم عدوه مباشرة، لكنه يتمهل كثيراً، وكأنه يعذب ضحيته قبل أن ينال منها . اشتهر عويضة بالجبروت الذى لايستطيع معه أحد أن يرفع فى وجهه إصبعاً مهما أتى من أحداث وفواجع ، ويعيش محروس الرعب والترقب لمصيره المحتوم بقدوم عويضة . يتخفى ويتقوقع . غير أن الرعب يعيش فى أعماقه وتحت غطائه . إنه لايعرف عويضة على وجه التحديد ، فمن يكون عويضة؟ وهنا ندرك أن عويضة هو العدو المجهول الذى يخشاه كل الشباب بعد ٦٧ ، حيث يتمنى محروس ألايمشى الزمن فى سيره العادى، يتمنى لو يرجع الزمن إلى الوراء (.. لو أن الأيام تمشى إلى الوراء ١٩٦٧ و ١٩٦٦، العام القادم ١٩٦٥، بعد عشر سنوات نصبح فى عام ١٩٥٥) وكأن بداية الخوف والرعب تبدأ من ٦٧ بل يريد – محروس – لو يمتد الزمن فى التقهقهر إلى أن يصل إلى الزمن الجميل .. زمن التضحية . زمن مقاومة الاستعمار والذى كان الشعب يردد فيه (الإستقلال التام أو الموت الزؤام) . إلا أن الكاتب لايصرح بكل ذلك ، وإنما يكتفى بالتلميح فيكتفى بـ : (.. وتمضى أربعون عاما ويجىء ١٩١٥، ترى من سيولد قبله ويراه، أى حنين يأكله إلى هذا الأيام ..) ، (فى شارع رئيسى ينطلق رصاص محموم يستقر فى لحم طرى وحناجر يرتدى أصحابها الطرابيش .. الموت التام أو ...) ، (.. هيه يارائحة الزمن الذى لايعرف فى أى أرض من أراضى الله أوغل وبعد .. آه لو يرحل .. هناك لن يرى عويضة .. لن يلمحه .. " الأمان" .. الأمان للمتعب المحكوم

عليه بالموت حتما .. راحة القلب المنهك المخنوق المعروش أبدا .. سأبهت أبدا .. لن ترجع ألوانى إلى زهوها ..) ص ٤٤ . وهكذا تتملك الرغبة فى الهروب إلى أبعد نقطة عن بؤرة الجزع . تعمق الإحساس وتملك الحزن القلوب واسود الليل فغامت الرؤيا . ويستكمل الكاتب أبعاد الصورة عندما جعل رسالة التحذير الآتية إلى محروس تحذره من عويضة .. تأتى الرسالة من جده ، وكأن الماضى يحذره من المستقبل .

ورغم أن الغيطانى قد عاد إلى أسلوب السرد التتابعى فى هذه القصة إلا أن رسم الصورة الكلية مازال هو البطل فى العمل .. تقدم مجموعة من الظواهر الخارجية التى تتكاثف فى الضغط على الأعماق ليخرج الإحساس فى النهاية قويا ضاغطا ، فإذا مانظر محروس حوله ورغم ذلك يرى الجميع حوله لاهيًا وفى حالة لاوعى ، غير مدرك بخطورة الأمر، فيجد الطبل والضحكات فى كل مكان ، بل ومن هم فى سنه على وجه التحديد .. أى الشباب الذى يتهدد مستقبله.

– يلاحظ أنه فى ذلك الوقت (عام ١٩٦٨) كان الشباب مطلوبا لتأدية الخدمة العسكرية ولم يكن هناك وقت محدد لانتهائها ، فلم يكن الواحد يعلم متى تنتهى هذه الفترة ليبدأ حياته العملية – (.. الطبلة والمزمار من الطرف المقابل للميدان ، طلبة يزعقون ، يضحك شبان حوله .. شنبو ياشنبو .. يهزون خصورهم، نظر إليهم وقرص شفته . كأنه يقف على قنطرة صغيرة والماء يتدفق هادرا تحتها ، اضحكوا، هزوا أردافكم يامن يماثل تاريخ ميلادكم ميلاده ، التصقوا بالبنات ، أحقيقى أنكم بعيدون عن عويضة ؟ لو أعجبته ساعة معصم أحدكم لتتبعه وقطع يده .. لو اشتهى صاحبة واحد منكم لأخذها فى وضح النهار ، والشمس تغلى فى السماء ولن يجرؤ أحد على هز إصبع فى وجهه ..) ص ٥٢ . فالخطر يهدد الجميع وهم غافلون ، وتغلى أعماق محروس وتعلوا الدهشة مما يدور ويتضخم

السؤال والا ندهاش لهذا التناوم (.. الميدان كله يعرف ولا يعرف ومع هذا يضحكون ويتمايلون ويشترون الطبل ويرتدون أقنعة الربان بلود .. عويضة هنا .. أفيقوا أحقاً أنكم لاتعلمون .. أبداً .. أبداً .. حتى ساعى البريد الذى حمل رسالات الجد أبو الغيط كان لايبدو عليه أنه يعلم ماتحويه الخطابات..) ص ٥٦ .

وعندما يمضى الجميع فى توهانهم ولامبالاتهم يبدأ فى محاولة للفت أنظارهم ، يخلع ملابسه قطعة قطعة ، يلوح فى وجه الجميع صارخا (أنا واحد وثمانون ، ستة وستون ..) وحتى هذه لم تنبه القوم فتعلق واحدة (.. الراجل باين عليه حيلعب لعبة ..) فيستمر الخطر فى التواجد.

ويجسد الغيطانى القصة كلها فى نهاية قوية الأسلوب ، عميقة المعنى والإيحاء : (.. توالى وقع طبل سريع متوتر محموم ، يوشى بجسم راقصة يتثنى ، كأنه سمع ضحكة هازلة تخرج من فم سمع أوصافه من حسين المكوجى ، عاد طنين الذبابة ، دفن رأسه فى صدره وانحنى حتى كاد جسمه يتقوس ، وسمع عويضة يشق الزحام واثقاً ، ثقيل الخطى ، لايوقفه أحد ..) ص ٥٨ .

وقد استعان الغيطانى هنا بتوتر الأسلوب الذى يزداد توتراً فى لحظات التوتر ويسترخى فى لحظات الحكى والاستعادة، وكأنه الموسيقى تعلو وتخفت . تصرخ وتهمس .. تهدهد وتقرع لإيقاظ النيام.

هداية أهل الورى ، وكشف اللثام :

فى كل من قصة "هداية أهل الورى" و "كشف اللثام " يكون الألم قد خبا .. فيجلس الكاتب ليتأمل على مهل ماجرى ، مأأسبابه ومقدماته ولماذا وصلنا إلى ذلك ، فيرجع إلى فترة سجنه ليقدم تجربة السجن وعذاباته ومأأدى إليه من مرارات .

وحيث إنه قد خلت المجموعة من تواريخ الكتابة .. لذا كان الاعتماد

على تسلسل القصص في المجموعة ، ويلبس الكاتب أيضاً هنا في كلتيهما ثوب التاريخ ، بل وفترة المماليك بصفة خاصة ، ولكنه لايكتفي بتقديم مشاهد الظلم والاستهانة بالبشر وفقدان آدميتهم لكنه في نهاية قصة "كشف اللثام عن أخبار ابن سلام" يدفع بالحركة ليقدم القدوة والشهادة عندما يتقدم الزاهد ابن سلام ليواجه الزيني بركات ويجره من فوق حصانه.. يتجمع العامة من ورائه . ويضحي ابن سلام بنفسه وفي مشهد قتله تتحرك الجموع وكأن في استشهاده القدوة الدافعة لحركة الجموع (..وزعق الواقفون جميعاً زعقة هائلة . وكثر التحصر والأسى . وقيل إن أحجار البوابة رمت دمعاً ولاتزال، وعاطت النساء عياطاً مهولاً، ارتجت القاهرة،وظل جسده معلقاً فوق بوابة زويلة ثلاثة أيام ..) ص ٧٧ فكان ماحدث من سجن وتعذيب وانهيارات داخلية أحد الأسباب الباكرة التي أدت إلى الهزة الكبرى التي حدثت في يونيو ٦٧ وكأنه التصدع من الداخل الذي أدى إلى انهيار البنيان.

وكانت تجربة السجن أيضاً إحدى مرارات جيل الستينيات .. وما أدراك مايحدث في السجن من تعذيب ، إنها تمضي بالعمر حتى تجعل الشاب وكأنه عاش ألف عام منذ هذه التجربة التي استطاع جمال الغيطاني أن يعبر عنها بأسلوب متميز، له طبيعته ورائحته الخاصة . وليكون في طليعة من بدءوا ثورة جديدة في عالم القصة القصيرة والتي نهج نهجهم كثير ممن جاءوا بعدهم.

الديب رماح .. عن الطفولة يحكى

كثيراً مايكون العمل الأول هو (كارت التعارف) الذى يقدم به صاحب العمل نفسه إلى جمهوره ، ودائما مايكون هذا العمل هو الذى يحدد شخصية الكاتب ورؤيته وأسلوبه - إذ كثيراً مايكون مابعد ذلك عزف على مجموعة من الأوتار لآلة واحدة ، وإذا كانت هناك مجموعات أولى قد حفرت أسماء أصحابها فى عالم القصة القصيرة المصرية مثل (أرخص ليالى) ليوسف إدريس، (ديروط الشريف) لمحمد مستجاب ، (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) لجمال الغيطانى، (الخطوبة) لبهاء طاهر، فإن مجموعة (حكايات الديب الرماح) لخيرى عبدالجواد تخترق لنفسها مكانا بارزاً فى هذه المسيرة لتنضم إلى مجموعة المجموعات الأولى المتميزة والتى ولد بها كاتبها كبيراً متجاوزاً كثيراً من مآخذ البدايات.

وإذا كانت قصص المجموعة قد كتبت بين عامى ٨١ / ٨٤ حيث لم يكن القاص قد تجاوز فترة الطفولة بكثير ، فكانت أعماقه مشحونة بأحاسيس وذكريات أيام الطفولة بعالمها الواقعى والخرافى المشحون بالحواديت وحكايات الجدة ومداعبات الطفولة فى دهاليز القرية الموحلة، ففاض كل ذلك على ماخرج من مكنون نفسه وانفرش على مساحة عطائه فجمعت المجموعة بين براءة الريف البكر وبراءة الطفولة الأولى من جانب وبين حنكة المجرب ودقة الواعى من جانب آخر.

فالمجموعة تدور حول محور أساسى يسرى فى كل قصصها بشكل أو بآخر وهو الطفولة، وما يتشعب منها من أحلام مكبوته أو مجهضة وما يكتنفها من الموروثات الشعبية المغلفة بحكايات الجن والعفاريت ومن فقد

للموت - خاصة موت الأم التي يرتبط بها الطفل ارتباطاً بيولوجيا ومعنويا.

وإذا كان الكثيرون قد تحدثوا عن الريف (فى القصة القصيرة) بدءا من يحيى حقى ومروراً بأبو المعاطى أبو النجا وسعيد الكفراوى وغيرهم، إلا أن حديث خيرى عبدالجواد يظل يحمل طابعه الخاص فى الحديث عن الريف المصرى، بحيث يظل له تميزه وتفرده فى اختياراته وتناولاته لعالم الريف.

ولدراسة تطور مجموعة خيرى عبدالجواد القصصية فإنه يمكننا تقسيم المجموعة إلى أربعة مستويات أو مراحل :

المرحلة الأولى : يقدم فيها القاص الشكل البسيط الأقرب إلى الوضوح - دون الانزلاق إلى المباشرة - فى قصص (الحاوى) و (السحلية).

المرحلة الثانية : ويبدأ فيها فى الخروج عن الصوت الأحادى لعمل التقابل بين المدرك واللا مدرك وإن كان الراوى فيها يظل على سلبيته فى تلقى مايدور حوله، فى قصص (النحلة) و (حكاية بنت اسمها زقلط) و(الدفانة) .

المرحلة الثالثة : والتى يبدأ فيها التركيب والاستبطان إلى جانب المقابلة فى قصص (عن الدود والشرانق والموت) و (المواجهة)

أما المرحلة الرابعة : فيقدم فيها قصة الإحساس الكلى أو الرؤية الكلية فى قصص (الوطواط) و (ظل الحبيب) و (الديب رماح) و (ثلاثية موت أمى).

والجدير بالذكر أن هذا التقسيم يتوافق - إلى حد ما - مع الترتيب التصاعدى لزمن كتابة قصص المجموعة .. الأمر الذى يوضح التطور والخط التصاعدى فى مسيرة المجموعة ومايؤكد أن الأعمال التالية لها لابد ستكون على نحو تصاعدى كذلك .

ومن هنا يأتى أول اختلاف لنا مع الأستاذ / إدوارد الخراط فى تحليله للمجموعة فى نهاية طبعتها الثانية (طبعة مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر) والذى كان يفضل فيه عدم نشر قصة (الحاوى) حيث يراها أقل من مستوى القصص الأخرى فى المجموعة .

ولنبدأ فى تناول بعض قصص المراحل الأربع بالتحليل للوقوف على مدى انطباق ماسقناه على مفرداتها :

المرحلة الأولى :

قصة (الحاوى) التى تبدأ بمدخل يعتبر - فى نظرنا - من أجمل عبارات المجموعة تعبيراً فياضاً زاخرا بالمعانى وبالسخرية المريرة كما أنه يعطى مفاتيح فهم القصة على مستوى الهم الجماعى دون الوقوف على الهم الفردى، حيث يمكن فهم القصة على نحو سياسى - منفرد فى المجموعة التى تنزع إلى الهم الإنسانى - فيقول فى المفتتح - وأصر على ذكرها كاملة لما لها من دلالة فى القصة وفى أسلوب الكاتب : (.. لأن الجوع "كافر" فقد مضغنا العلقم وكان حلو الطعم فأكلنا حتى نزفت أحشاؤنا ديدانا زرقاء ، ولأن الفقر نعمة كما أولو الأمر منا فقد حمدنا الله كثيراً، وقبلنا أكفنا عرفانا ، ولأن المرض يذهب السيئات ، فقد طلبنا المزيد حتى نضمن الجنة ، ولأن الصبر مفتاح الفرج، فقد صبرنا ورفعنا أكفنا بالدعاء عسى أن يستجيب الله فيأخذ كل منا مفتاحه بعد طول صبر ، ولأن حضارتنا تمتد فى أغوار الزمن سبعة آلاف عام، فقد جرينا خلف الأهرامات، وحملناها على أكتافنا فضحك العالم، وهذا بالطبع جعلنا سعداء لإعجاب العالم بحضارتنا .) ص ١٥ وانطلاقا من هذا المفتتح يمكن فهم القصة التى تقدم على أربع مقاطع فى كل مقطع منها يأتى الحاوى فيجمع من حوله أهل القرية يعدهم ويمنيهم ويسلبهم شيئاً من أعضائهم ويتركهم نياما . وفى كل مرة لايتعظون مما حدث من قبل ، بل تدور

الدائرة فيأتى الحاوى وينيمهم بالوعود والأمانى ويسلبهم شيئاً جديداً،ويظل أهل القرية جوعى دون أن يأتى لهم الحاوى بالبقرة الحلوب من البيضة أو الذهب من التراب . فتنقد القصة الانسياق الأعمى لوعود السلطة والاستسلام والتناوم أمام أولى الأمر.

وعلى الرغم من بساطة الفكرة إلا أن بساطتها لاتخل بما فيها من جمال يتبين فى الانسحاب السلس دون افتعال من المقدمة إلى النهاية مغلفة بالتناقضات المضحكة المبكية.

المرحلة الثانية:

تظل القصة أحادية التناول ولكن التطور الذى تختلف فيه عن المرحلة الأولى هو استبطان الحدث أو مايمكن أن نستعيره من الفنون التشكيلية وهو خلق البعد الثالث للحدث . فنجد هنا أنه رغم أن الطفل القروى لم يزل يتلقى الأفعال من سطحها الخارجى، إلا أن القاص يحاول أن يخلق لها بعدا نفسيا أو أن يسقط عليها مدلولا نفسيا . وأولى قصص هذه المرحلة قصة (النحلة) وفيها تتبدى صورة الطفولة من البداية إلى النهاية روحا ونصا، فهى تعبر عن الحرمان الطفولى .. الحرمان والتوق إلى البيجامة الجديدة، إلى شقة البطيخ فى يد زميله، إلى اللقمة وعليها جبنة فى يد آخر، إلى اللعب بالنحلة فى يد آخرين، تتبدى - روح الطفولة - كذلك فى الطفل يعيش عالمه لايدرى أبعاد مايدور حوله ، تأخذه البنت (توحة) تقبله وتفعص جسده بيديها وجسدها فلايدرى لماذا هى تفعل ذلك - وتغيب حتى الدهشة المحتملة والمتوقعه فى مثل هذه الحالة، بعد أن تموت أمه يجلس أبوه مع خالته عايدة زوجة عمه صالح .. يلعبان .. تقرصه ويقرصها .. ويضحكان ، ولا يدرى ماذا يعنى ذلك . تمرض أمه وتموت وكأنه حدث عابر لا تأثير عليه فى حياته ويظل الطفل مرآة تعكس مايدور حولها دون أن تكون فاعلة أوماصة . وقد وفق خيرى عبدالجواد فى إضفاء

روح الطفولة البكر فى حوارات القصة وما جرى على لسان الطفل، حيث استخدم نفس اللغة بمشتملاتها المستخدمة فى هذا العالم دون أن يدخل عليها أى زخرف فجاءت طبيعية مثل : (.. إدينى ألعب شوية ياسعيد وخد الجعران تانى ..) . (.. دا أبويا جاب حاجات كتيرة .. وكمان هايجيب لى بيجامة جديدة حمرا وجزمة تلمع ..) (.. ضربت الولد شعبان – وكان الأفضل أن تكون الواد شعبان – صحبى على خده قال : مش هاتلعب معانا الناكية، أنا مخاصمك . قلت وأنا أبصق على أصبعى الصغير طظ ، ..) ص ٤٢ ، ٤٣ ويبدأ الجديد فى هذه المرحلة عندما يتكشف الإحساس الطفولى عند الطفل الراوى عندما ينام على سريره فتتجسد أحلام اليقظة ، فيعيشها فى حلم المنام .. يحلم بشقة البطيخ التى امتنع الولد شعبان عن إعطائه (حتة) منها، بل وتأتى بصورة تجسد حجم الحلم عنده فتتضخم شقة البطيخ فى الحلم حتى يتسلق فوقها : (.. أخذت أتسلقها، أطلع فوق حتى جلست فوقها ودلدلت رجلى . أخرجت سكينا كبيرة جدا . أخذت أقطع وأمضغ وأقول : الله ، أقطع أمضغ . الله . كما يفعل الولد شعبان صحبى أخو الولد سمعة ..) ص ٤٦ – وإن جاءت هذه الجملة الأخيرة مزيدة حيث توضح مالم يحتج إلى توضيح –، إلا أن الصورة تتبدى واضحة فيما أراد القاص أن يقوله من بعد نفسى قد بدأ يظهر على الطفل وإن ظل فى صورة الحلم . فى كتابه (معجم تفسير الأحلام) [1] يقول شيتواپند : (.. والأحلام تخبرنا بما نحتاجه إضافة إلى مانرغب فيه ..) ص ٢٣، كما يقول أحمد عمر شاهين مترجم الكتاب فى مقدمته : (.. فالأحلام ليست أمراً من أمور الصدفة، بل إنها مرتبطة بمشاكل الفرد وحياته الواعية، وقد تساعد على حل مشاكله وتطوير ذاته

---

(١) كتاب معجم تفسير الأحلام فى ضوء علم النفس الحديث . تأليف توم شيتواپند . ترجمة أحمد عمر شاهين . سلسلة كتاب شرقيات للجميع (٢٤) .

إذا استطاع أن يصغى بانتباه إلى ذلك الاندفاع الداخل نحو النمو، فالحلم يعطينا صورة واضحة عن الحالة الذاتية والشخصية..) ص٩، وبذلك يكون خيرى عبدالجواد قد سار نحو استبطان شخوصه الطفولية بما يعطى عمقاً لها رغم ماقد تبدو عليه من سذاجة وبراءة، ومايمكن أن نقول عنه أنه سار من الطبيعية إلى الواقعية .

كما تأتى قصة (حكاية البنت زقلط) أيضاً تجسيداً حياً لهذه المرحلة . حيث يحشد فى هذه القصة العديد من الموروث الريفى منعكسا على مرآة الطفولة فى الريف ، ويدع لنا مجالا لاستبطانها أو البحث عن البعد الثالث فيها – فنجد العفاريت تتشكل فى شكل الحمار الذى يظل حمارا إذا ماانغرس مسمار فى مؤخرته ولايعود عفريتاً إلا إذا نزع منه المسمار، ونجد العفاريت التى تتشكل فى شكل الارانب ويتم حرقها بقراءة آية الكرسى، ونجد البنت التى فاتها القطار فتلجأ إلى الطفل الذى لايدرك مايفعل به لإشباع رغباتها المكبوتة – وفى بعض الحالات قد يستبدل بالطفل الشاب أو الرجل المعاق نفسياً – ونجد من تظن أن (لحس) بطن الضفدع يزيد من القدرة على (الزغاريت) . ويسوق أيضاً حواراته على ألسنة الأطفال بنفس لغتهم ولهجتهم، إلا أنه يتقدم خطوة نحو استعارة أسلوب الحكى فى الموروثات الشعبية خاصة (ألف ليلة وليلة) فى مثل (.. فإنها لما رجعت من الشارع، وجدت الباب مفتوحا وكانت أغلقته قبل أن تمشى ولم تأخذ بالها ..) ص ٥٠ , الأمر الذى يحتفظ له بنكهة الحكى وروح الحواديت والخرافة فانسجم الشكل مع المضمون أو الجسد مع الروح – وإن كان الإصرار على ذلك قد خرج فى بعض المواضع عن الانسجام فى مثل قوله فى نهاية القصة :

(.. وكان الزرع الطالع كبيرا جدا ..) فلم يكن الأسلوب منسجماً خاصة أنها جاءت فى نهاية القصة عندما ينفرش الانطباع الكلى على

مساحة القصة - كما أنه خطا فى هذه القصة أيضاً خطوة نحو خلق الصورة المعبرة بالكلمات وكأنه يجسد مايحدث على شاشة أمامنا لا أن تظل مجرد كلمات، رغم السكوت عن بعض الرتوش والألوان، وما يحسب له لا عليه . ففى الصورة التى يرسمها للبنت زقلط حينما (تسحب) الطفل الراوى إلى الحقول لتشبع رغباتها المكبوتة، يجسد الحدث دونما الانزلاق إلى التفاصيل، فتبدو الصورة واضحة جلية بقليل الكلام كثير الدلالات والأبعاد : (.. ولكن البنت زقلط لفت رجلها حول رجلى فوقعت على الزرع ووقعت فوقى وقالت يا الله نلعب عريس وعروسة.. ولكنها أخذت تبوسنى فى خدى وكانت المياه تملأ الأرض فملأ الطين هدومى وأخذت هى تفك أزرار بنطلونى .. وقالت : ياله بوسنى . فبوستها، وأخذت تحك فخذيها برجلى وكانت تصرخ فقلت : مالك يازقلط؟ لكنها لم تتكلم، واتسعت عيناها ولمعتا ثم أغمضتهما فجأة ..) ص ٥٣ ، وإن كانت عبارة (وأخذت تفك أزرار بنطلونى) لم تكن موفقة كثيراً حيث صورة الطفل الذى رسمه خيرى عبدالجواد لم يكن ليلبس إلا جلباباً أوحتى بيجامة وبنطلون البيجامة فى الريف ليس له زراير.

كما أن إصرار الكاتب على أن يظل الطفل بريئا وساذجا لايدرى مايدور حوله ، أن يظل مجرد مرآة - قد جعله يتناسى ماكان من الممكن أن ينزرع فى إحساس الطفل بالحدث ، فكان من الممكن أن يكتشف إحساسا جديداً يبدأ الالتفات إليه، خاصة أنه هو الذى دعاها للخروج واللعب نفس اللعبة فى المرة الثانية : (.. يلا بينا نلعب عريس وعروسة ..) وخاصة أنه أيضا هو الطفل الذى ضحك على العفريت - فى بداية القصة - وضع المسمار فى مؤخرته عندما كان فى شكل الحمار حتى لايعود عفريتاً واستدرجه بالحيلة حتى وصل بيته . كما أن شوارع القرية - كما أعلم - خاصة فيما مضى لم تكن تحمل أسماء أو أرقاما والقصة بصفة

عامة جاءت منفتحة على العمومية لاتحديد فيها - ربما إلا البنت زقلط - وبذلك فإن ذكر (شارع عشرة) الذى تكرر غير مبرر وأعتقد أنها كانت تكون أوقع لو أنهما اتجها إلى الحارة المؤدية إلى (الزرع الطالع كبيراً جداً) ، إلا أنه رغم ذلك يعتبر الطفل الراوى هنا قد خطا خطوة نحو الإيجابية بدعوته للبنت زقلط إلى اللعب فى المرة الثانية فقد أصبح مشاركاً فى فعل ما.

كذلك كان الطفل فى (الدفانة) قد خطا به خيرى عبدالجواد خطوة نحو استبطان الخارجى فلم يتوقف عند مجرد انعكاس الخارج على مرآته، حيث تقوم القصة على الجنس المكبوت والحلم، فالراوى الطفل يضيع منه قرش يطلب من أمه غيره فلا تعطيه . تطلب منه البحث عن الضائع داعية عليه أن (تقرصه دفانة)، يخرج الولد ويطلب من بهية أن يلعبا عريس وعروسة فتطلب منه أن يكون هو العروسة وهى العريس ، يرفض الطفل، وعندما ينام يطلب من والدته (بوسة) فتطلب الوالدة أن ينتظر حتى ينام الأولاد وتبتعد عنه، يقع هو من على السرير، يحلم (الطفل) بالدفانة، تقترب منه يطلب منها (الدفانة) أن تلعب معه عريس وعروسة - لاحظ هنا الرغبة المكبوتة - يطلب منها (الدفانة) بوسة . تلدغة الدفانة، يستقيظ الطفل . ونسترجع هنا ماقاله شيتوايند فى كتابه السابق الإشارة إليه [2] تحت باب (عض) : (.. رمز للممارسة الجنسية حتى لو ظهر العض كهجوم يخيف الحالم، فالإنسان (العضو المذكر النشط) يدخل اللحم (لحم الأنثى) وفى الوقت نفسه يدخل فم المهاجم .. ص ٢١٣ ، وبذلك يصبح الأمر فى غير حاجة إلى تعليل .

المرحلة الثالثة :

تخرج القصة عن أحادية التناول وتبدأ مرحلة جديدة تتركب فيها

---

(٢) كتاب معجم تفسير الأحلام . المصدر السابق .

لقصة ويتضفر الواقع المعاش مع العوالم الأخرى . فيبدأ نسج الموروث الشعبى أومايمكن تسميته بالعالم السفلى مع العالم الفوقى أو العالم على الأرض ليتوحدا ويقدما رؤية كلية تتوحد فى إضفاء إحساس كلى أوعطاء كلى . ونأخذ من هذه المرحلة عدة نماذج منها : (عن الدود والشرانق والموت) ويربط خيرى عبدالجواد فى هذه القصة بين الأم ودودة (القز) برباط محكم النسيج لانتوء فيه ولا فتق ، منسوجا على نول الطبيعية الطبع والانطباع . فالراوى هنا طفل لم يزل يلعب مع رفيقه محروس ينزلقان فى الطين، يفكر فى حيلة للدخول على أمه دون أن يصيبه العقاب المتوقع، يفيض الحنان من الأم – دون أن يوضح الكاتب ما إذا كانت الحيلة قد اقتنعت بها الأم أم هى تغاضت عنها بفيض الحنان الأمومى – وهو مايحسب للقاص الذى لايهتم بتقديم التفصيلات، بل يعتمد على فهم القارئ، فيدع له مساحة من التفكير والتأمل وفرصة للاشتراك فى نسج خيوط العمل، أو قراءة مايكتبه الكاتب – ثم يقدم الأم بكل حنانها وأمومتها فى لمسة طفولية شديدة الإيحاء : (.. كنت آكل ويد أمى تلعب فى شعرى ..) ص ٢٩، فكم من الدفء والاستنامة تسرى فى الجسد عندما تلعب أصابع الأم فى شعر وليدها . وبعد هذه الجملة القصيرة الغنية بالأحاسيس والمعانى ، الحبلى بالمشاعر الطبيعية، المعبرة عن طبع الأمومة والانطباع عند الطفولة، يدلف الكاتب إلى الحديث عن الدودة، وذلك الحرير الذى تنسجه والذى يعتبر – فى نظر الطفل – ثروة يستعين بها لدرء الخطر الذى يتهدده – متمثلاً فى فقد الأم المتوقع – نتيجة الفقر وعدم القدرة . ويتفجر الإحساس الطفولى حين يتصور الطفل – الراوى – أن مجرد دودة وحيدة ستنسج له الحرير الذى يستطيع أن يبيعه ويعود عليه بالثروة التى تحتفظ بأمه وتعوض عجز أبيه وعمه.

ويعبر الطفل عن مكنون رغبته وغاية أمنيته فى دعاء برىء حين يتجه

إلى ربه : (.. يارب تجبر وتشفى أمى ..) ص ٣٢ وعندما تمرض الأم تكون الدودة قد صنعت الشرنقة ودخلت فيها ويصبح على الطفل - بناء على توجيهات أبيه - أن يضع الشرنقة فى ماء مغلى حتى لاتتحول إلى فراشة (تطير) بينما تكون الأم قد دخلت مرحلة الاحتضار، يرى الطبيب أن لامفر من غسيل الكلى، ويرى الأب أن عملية الغسيل الواحدة تتكلف مائة وخمسين جنيهاً ويعجز الأب عن تدبير وسيلة العلاج، ويعجز الطفل عن تدبير وسيلة الحياه للدودة - التى لابد ستموت من المياه الساخنة - وأمام هذا العجز لايملك الأب إلا أن يقول العوض على الله ، فيرد الابن فى غيظ طفولى فى حركة يقلد بها الكبار - دون أن يدرى ، يفعل مثل الكبار فى حالات الغيظ - خاصة فى مثل بيئة الطفل : (.. بصقت تحت رجلى وفعصتها بالجزمة فى البلاط قلت : العوض على الله ..) لكن طبع الطفولة فيه يغلب فيكمل : (.. بكيت ..) ص ٣٤ ويتركنا القاص لنقرأ ماوراء السطور ونبحث عما لم يبح به .. أهو يبكى على الأم أم يبكى على الدودة . وفى أغلب الظن أنه يبكى على الدودة التى هى الأم .

ويظهر الموروث الريفى (أوالشعبى) بصورة مضفرة عندما يقدم القاص نماذج من (التعديد) الذى تمارسه النسوة فى الريف عند الموت بطريقة سلسة غير مقحمة.

(المواجهة) : تبدأ قصة المواجهة بكلمتين اثنتين: (.. ذات ليلة ..) ولم يقل مثلا ذات يوم ، فالليل هنا هو المعنى والموحى لما يريده القاص، خاصة إذا ربطنا بين هذا المدخل وما يأتى بعده : (.. كنت نائما فى حضن أبى، انتقل أبى إلى حضن أمى، رقدت القطة فى حضنى . تحسست جسد القطة، كان دافئاً وكان شعرها ناعما طريا، نمت ورجل القطة فوق رقبتى ويدى فوق ظهرها ..) ص ٣٧ ، فالوصف الذى يسوقه الكاتب يحيل القطة إلى أنثى يستشعر الراوى ملمسها . ويقدم القطة بديلا عن الأم التى

انتقلت من حضنه إلى أبيه، لكن القطة فى الليل بعد أن (يشخر) الأب، تتحول إلى قط .. و (.. كان القط يشخر مثل أبى ..) ، فإذا كانت القطة هى البديل عن الأم يشعر الطفل فى حضنها بالنعومة والطراوة ثم تتحول إلى قط يواجه الطفل ويصارعه وكأنه يخرج الصراع من داخل الطفل إلى خارجه مع الأب من أجل الحصول على الأم (وهذه هى نقطة الخلاف الثانية مع إدوار الخراط) يرفض الطفل القط : يتحسس الطريق إلى الأم فى محاولة لاستعادتها غير أن محاولاته تبوء بالفشل و (.. كان الظلام شديداً خارج حجرة أبى وأمى، خبطت على الباب ولم يفتح أحد ..) فيستدعى المشهد تلك العقدة المشهورة (عقدة أوديب) التى يدور حولها القاص فى العديد من قصص المجموعة والتى تتبدى فى العلاقة الوثيقة بين الطفل الراوى والأم فى كثير من الأعمال . ويظل للطفولة طراوتها وطهارتها بل وسذاجتها فيما يقدمه القاص، فيظل الطفل يستقبل دون أن يدرى معنى مايدور حوله وينطقه بلغة الطفولة البكر : (.. أنا مش خايف منك ..)

(.. أخذ القط يتراجع وأخذت أتقدم وقلت سوف يأتى أبى وسوف أقول له أن يطردك ياقط، أنا مش باحبك ..) ص ٣٨ ويتأكد ماوصفناه فى المرحلة الثانية للمجموعة من تداخل وتضافر العناصر (فوقى وتحتى) فى الربط الواعى بين القط وبين الأب وبين القطة والأم حين يقدم القط الحقيقى فى المواجهة فى سياق القصة : (.. وقف القط على رجليه ، تقوس ظهره ، وطوح بيديه الأمامتين ورجع برجليه إلى الخلف ..) ص ٣٧ ، أى أن القط قد أخذ وضع المواجهة والعنف عندما انتقل الأب من حضن الطفل إلى حضن الأم . وفى نهاية القصة يحدث التزاوج فيصبح الأب هو القط يقدم لها بنعومة أسلوبية سلسة غير مباشرة وكأنه يستخرج الجنين من الرحم : (..رفعت المقشة فى يدى لم يكن القط مقوس الظهر ولم تكن يداه وقدماه ممدودتين ..) ص ٣٨ ، وكأنه يقول أن القط لم يعد قطا، وإنما هو الأب .

المرحلة الرابعة:

ويخطو - خيرى عبدالجواد - خطوة أخرى نحو النضج وترسيخ القلم، فلم تعد القصة مجرد انعكاس خارجى على شخوصه كما فى المرحلة الأولى أو محاولات ربط الواقع بالخيال فى المرحلة الثانية أو استنباط الداخل من الخارج فى المرحلة الثالثة وإنما القصة عنده إحساس كلى يرتبط فيه الجزء بالكل والخارج بالداخل والظاهر بالأعماق لتعطى وحدة كلية متضافرة مغزولة لتوحد الإحساس والمشاعر ، ويبدو ذلك فى محاولة تقديم الموروث من العادات والتصورات الشعبية - خاصة الريفية منها - فى قصتى الحجاب والوطواط، وتتجلى بصورة أعمق فى ظلال القصة الرومانسية الميتافيزيقية فى (ظل الحبيب) التى يكبر فيها الطفل وتكبر همومه فيصبح (الطفل الكبير) تحيطه الأسئلة وتتضخم، فيبدأ رحلة البحث عن الذات، البحث عن اليقين، البحث عن المطلق، البحث عن الله. فهى بحث الإنسان الذى يسميه هنا الولد الكبير، يبحث عن أبيه، يبدأ بسؤال أمه فتجيبه بأن (أباه) قد انطبعت صورته فى الرحم حتى إذا ما آن أوان الحصاد، حصدته الداية، واستخدام كلمة (حصدته) هنا تشير إلى الزرع، وكما أن للزرع فروع وظلال فإنه هو - الولد الكبير - يكون فرعا من أصل، ظلا من الظلال وكأنه يريد أن يقول أن الإنسان هو (ظل الله على الأرض)، ويتأكد ذلك إذا مالاحظنا أن الموروث الدينى لدى خيرى عبدالجواد قد بدأ فى الظهور على السطح، فإذا كان القاص هنا فى مجال بحثه عن والده يقول : (.. وحيداً كما بدأت، أتلفت حولى، تهب العاصفة، أقول هل يمكن أن تكون العاصفة هى ظل الحبيب ، ولكن العاصفة لاتلبث أن تهدأ فأقول ظل الحبيب أقوى من هبوب العواصف ، تطلع الشمس فأقول هذا الضوء ضوؤه، لكنها لاتلبث أن تغيب .. أين هو إذن؟ أهو القمر ذلك الرغيف الساخن المضىء فى السواد، أهو تلك

النجوم؟ . . أهو النار التى لا تلبث أن تطفئها المياه ، هو الماء إذن ، بل هو البخار الذى يحمل الماء . . . بل هو السحاب، بل هو المطر ..) ص ٨٠ ، ونضع تلك الفقرة أمام آيات الكتاب الكريم فى سورة الأنعام التى تتحدث عن إبراهيم يبحث عن ربه : (.. فلما جن عليه الليل رءا كوكبا قال هذا ربى، فلما أفل قال : لاأحب الآفلين . فلما رءا القمر بازغا قال هذا ربى، فلما أفل قال لئن لم يهدنى ربى لأكونن من القوم الضالين . فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربى هذا أكبر فلما أفلت قال ياقوم إنى برىء مما تشركون..) الآيات من ٧٦ – ٧٨

وتتجلى كل خصائص المرحلة الرابعة، مرحلة النضج الكامل والتصور الكامل والرؤية الكاملة عند خيرى عبدالجواد فى (ثلاثية موت أمى .. أحدوثة عن الفقد) تلك الأنشودة التى تفيض حنينا وشجنا ومتعة، فثلاثية موت الأم لاتقدم حدوته – وإن استخدمت أسلوبها فى بعض المواضع – وإنما تقدم صورة بانورامية لحياة السيدة / أمينة – والدة الراوى – وهجرتها من كوم الضبع مركز الباجور إلى بولاق الدكرور وكفاحها مع زوجها الذى يكبرها بمائة عام إلا ستين ومرضها بالفشل الكلوى الذى يصيب الكثيرين من أبناء الريف نتيجة البلهارسيا الناتجة عن الاستحمام فى ماء الترع ورحلة عودتها من بولاق الدكرور كى توارى التراب فى مسقطها . وإذا كانت المساحة الزمنية التى تستغرقها هذه الأحداث تتجاوز زمن القصة القصيرة، إلا أنه عندما ساقها على مدار ثلاث قصص قصيرة يمكن أن تقرأ كل واحدة منها على حدة وإذا ما قرئت معا أعطت الإحساس الروائى – وهو مافعله خيرى عبد الجواد عندما حولها إلى رواية فى (كتاب التوهمات) – فإن ظل القصة القصيرة ينبض فيها لم يزل ولم تتجاوزه . تلاعب فيها القاص بالتقديم والتأخير، فلم يتتبع التطور المنطقى للأحداث، فابتعد عن التقليدية والرتابة والوصول بالإحساس إلى النهاية

بمجرد الوصول إليها (النهاية) . وإنما يحملك بأسلوبه على باخرة شراعية فى نيل مصر تتداعب بها أمواج نسمة العصارى، دافعاً بها بعض خطوات إلى الأمام، وخطوة إلى الجانب وخطوة إلى الوراء ، لكنك فى النهاية وصلت إلى البر الآخر . استمتعت بنسمة العصارى على أنغام ناى المراكبى خيرى عبدالجواد . فالقصة تحمل متعة القراءة ولذة الحزن الشفيف . قدم فيها طقوس الموت ومراسم الدفن ولحظات الموت والفقد فى أسلوب ناعم سلس موفور بالموروث من حكاوى شاعر الربابة، مغموس فى الموروث الدينى الذى تخطى مجرد الموروث المشرب إلى نسجه فى سياق الحدث فبان كنسيج منسجم لانشاز فيه . وانظره يستحضر النصوص القرآنية فى الوصف فيقول عن لحظة (قيامة أمه) : (.. لكنها هادئة، ابتسامتها ناضرة، إلى ربها ناظرة، حين بلغت أمى التراقى، قيل من راق، وظنت أنه الفراق، والتفت الساق بالساق، قالت إلى ربى المساق ..)ص ١٢٣

ويسأل سائق العربة السوداء فى رحلة العودة من بولاق الدكرور إلى كوم الضبع : (.. أليست لكم مدافن فى القاهرة ؟

قالت أمى : لنا مدافن كثيرة لكنها العادة نكدح إلى ربنا كدحا فنلاقيه وسط الأحبة والأهل فى كوم الضبع ..) . (.. يا أيها الناس إذ أقص عليكم حكاية موت أمى فاستمعوا وأنصتوا لعلكم تبلغون من الحزن ما أنا بالغه..) لتظل ثلاثية موت أمى أحدوثة فى الفقد .. أحدوثة فى الحب .. أحدوثة فى الشفافية . وليصل بها خيرى عبدالجواد إلى قمة مجموعته وقمة عطائه وليثبت بها أقدامه كصوت خاص ومتميز فى مسيرة القصة القصيرة .

شموخ وانحناء .. أحمد الشيخ

على الرغم من أن مجموعته الأولى "دائرة الانحناء" [1] لم تصدر إلا عام ١٩٧٠، إلا أن أحمد الشيخ يعتبر أحد كتاب الستينيات (مواليد ١٩٣٩)، عاش أحلامهم وانكسر انكساراتهم، فانعكس ذلك على مجموعته الأولى .تضخم الشموخ فى أعماق شخوصه وأحنت الانكسارات هامتهم فتضخم الصراع وضغط فى الأعماق ولكن فى دائرة ضيقة فأصبح كبركان تحتجز لهيبه القشرة الخارجية وتضغط لمنع الفوران . وتلك هى أولى خواص المجموعة إلى جانب استخدام المفهوم المبسط للقصة القصيرة الدائرة فى نطاق اللحظة أو الزمن المحدود والشخوص المحدودة العدد ذات الأثر الفعال فى تحريك الحدث بأسلوب السرد المتتابع المتصاعد – فى أغلب الأحيان – الداعى إلى التيقظ والبحث – فى أغلب الأحيان أيضاً – المتعدد الدلالات والإيحاءات حتى تجده تارة يسير بك تجاه المشرق فلا تلبث أن تجد نفسك دون أن تدرى متجها ناحية المغرب.

ولنبدأ السباحة فى أمواجه لنجد أنفسنا مباشرة داخل " دائرة الانحناء" المغلقة.

وتتشابه أولى قصص المجموعة "دائرة الانحناء" مع قصة" مربع الامتهان المباح" فى كثير إلى الحد الذى يمكن معه أن نتصور أن الكاتب كتب الأولى داخل الشكل الهندسى (الدائرة) والثانى يدور داخل الشكل الهندسى (المربع) وهما معا – أو إن شئنا قلنا القصة – من أفضل قصص المجموعة ؛ إذ تتميزان بسلاسة الأسلوب وشاعريته الواضحة وكلتاهما

---

(١) دائرة الانحناء .. كتابات جديدة .. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .

تتمنع عن البوح المباشر أو التأويل السريع . وإذا كانت التجربة بالدرجة الأولى وعلى أحد مستويات الفهم تعتبر فلسفية، فقد جاءت الحبكة والأسلوب متسقين مع التجربة تعتمدان على الإيحاء بأكثر من مستوى للفهم، فيمكن فهم التجربة على المستوى الاجتماعي والمستوى الفلسفي والمستوى السياسي . ولولا أن تاريخ كتابتهما – المذيل في أسفل كل منهما – يقع في ذات الفترة التي كتبت فيها قصص المجموعة – تقع قصص المجموعة طبقا للتواريخ المدونة بين عامي ١٩٦٦، ١٩٦٧ باستثناء قصة وحيدة في عام ٦٤ وأخرى في عام ٦٨ . أقول لولا ذلك لتصورت كتابتهما في تاريخ متأخر عن قصص المجموعة لارتفاع مستواهما عن باقي القصص بشكل لافت – خاصة وأن أحمد الشيخ قد خطا خطوات واسعة واختط لنفسه أسلوبا متميزا فيما صدر له بعد ذلك من مجموعات أو روايات .

و "دائرة الانحناء" صرخة ألم مكبوتة .. ضياع في عالم الزحام .. توقد إلى الخضرة والبراءة والطهر .. انكسار لألم شامخ . فتأتي القصة في أعقاب الانكسار المهين في يونيو ١٩٦٧ – ستبمبر ٦٧ – لذا فالفهم للتجربة على المستوى السياسي هو الأقرب إلى التصور والمنطقية حيث تبدأ القصة بالأمر أو النهي أو الرجاء بـ(.. لاتطأ النبت الأخضر بالأقدام ..) قالتها الأم (لشيخ البلد لما داس بنعليه قيراط الحنطة الوليد ..) وقالتها له وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة على فراش الموت . وشيخ البلدة هنا يمكن أن يمثل السلطة، كما أنه يمكن أن يكون القوة المسلحة، والابن هنا أيضاً يمكن أن يكون المستقبل . فالأم تقول لشيخ البلد في شموخ وشمم كلمة حق في وجه سلطان جائر فتأخذ صيغة الأمر والتحدي وهي تقولها لابنها في تحذير وتنبيه فتأخذ شكل النهي أو الرجاء . وعلى الرغم من شموخ الأم التي عاشت مرفوعة الرأس كما ماتت فإنه هو – الابن أو الراوي – جاء منحنيا

محدودب الظهر ، وإن كان لايدرى متى تم ذلك . لكننا نستطيع أن نتصور أمه (مصر) عاشت عزيزة مرفوعة الرأس ، بينما هوت النكسة على رأسه هو فأطاحت باستقامة عودة وأضاعت نظارته السميكة العدسات التى يقرأ بها فى كتب التاريخ يبحث عن شىء ما فأصبح عاجزاً عن الرؤية وتكاثفت أمامه جدران الضباب فأصبح يتخبط فى الجدران وتتقاذفه الأمواج ليسقط فى (دائرة) الحيرة ، عندما يفيق من غفوته يكتشف أنه (صفر كبير) لكنه صفر على الشمال لايؤثر فى الأرقام الشامخة الصماء التى تهدده باستعلاء (إن لم يصمت تتهشم أسنانه) فيقرر السكوت لكنه السكوت على مضض، فأعماقه تغلى بالأفكار وتطن فى رأسه كألف ذبابة عربيدة شقية حمقاء، وفمه مملوء ببصقة متمردة تحلم بلحظة الانطلاق ، وعندما يفقد صاحبنا أمه .. يبحث عنها فى المرأة السمينة الساقطة – على الرغم من أن اسمها (شريفة) – إلا أنها هى الأخرى تلفظه، فلم تجد فيه الرجل الذى تبحث عنه مثلما لم يجد هو فيها الأم التى يبحث عنها – ويبحث عنها فى عيون محبوبته التى (تطل على العالم من خلال نافذتين خضراوين فى لون البرسيم) وعندما تظنه يرسم قلوبا مرصوصة يفاجئها بأنه يضع (علامتى استفهام معكوستين جنبا إلى جنب فتبدوان لمن يراهما كأنهما قلب). فإذا كانت البنت ذات العيون الخضراء تحلم وتبحث عن القلب والحب فإنه هو يحلم ويبحث عن جواب لأسئلة عديدة . ونترصد الدائرة المغلقة كرصد أعمى فلا يستطيع أن يعيش حبها ، يسعى نحوها غير أنه غير قادر على الإقدام، وكأنه يسير فى موضعه مثلما كان يفعل معهم أستاذ التربية الرياضية ومثلما أطلق عليه – هو – من قبل (محلك . سر) ولكن أعماقه تظل تبحث عن القلب الجديد المشاكس والعود المستقيم المارد والأنف الشامخ فإذا ماوجده فساعتها و (ساعتها .. وساعتها فقط سأنطلق وأتنطط .. وأرمح وأعيش وأكون)

وساعتها سيقلب من جديد فى صفحات التاريخ ويستخلص منها السر الغامض فيها وساعتها لابد يجد فى التاريخ مايستطيع به أن يرفع رأسه ويعدل هامته.

ويمكن النظر إلى التجربة من الرؤية السياسية - أيضاً - إذا ماتأملنا مجيئه بعد الشهر السابع فى ليلة (كانت القرية ترزح فى بركة من الأوحال) وإن يدا خفية دفعته للنزول إلى هذه القرية بعد الشهر السابع فإذا ماتصورناه - الراوى - مستقبل الأمة وشبابها فى ذلك الوقت الذى تفتحت عيناه (فى ليل معدوم الأضواء) على وحل الهزيمة وعبوس وجه الزمن والتاريخ.

وكم هى موحية ومعبرة عن الانفصال والرفض لذلك الواقع المرفوض الذى وجد نفسه فيه رغما عنه عند ولادته أو لفظه بعد الشهر السابع قولته (قلت لهم بالعويل وأنا استنشق هواء قريتهم الرطب ..) فقال (قريتهم) ولم يقل (قريتنا) ليؤكد انفصاله ورفضه لما وجده.

فإذا ما اكتفينا بالرؤية السياسية للقصة لنكتشف مقدرة القاص فى تقديمها بلغة أبعد ما تكون عن المباشرة أو الصراخ التى تبدو فى بعض الأعمال التى تتناول مثل هذا الموضوع - والتى وقع فيها فى قصص أخرى - بل نجده يغلفها بأسلوب أقرب إلى الشاعرية منه إلى النثر ولنتأمله عندما يقول : (كنا يا أم رفاق الصفحات الأولى فى درس التاريخ .. علمنا ذات الأستاذ .. وتنفسنا من ذات الأنفاس .. وزفرنا جبنا وصمتنا .. وضحكنا .. لكنى لاأملك إلا الخوف ووجودا مترددا ومعالم حرص أجوف .. ازداد الحرص بقلبى ياأماه .. ماعدت عنيداً وجريئا .. وازداد الحرص فذبح الكلمات الرعناء على طرف لسانى .. بقيت خطوة لأكون جبانا ممسوخا محنى الهامة .. أعمى يتخبط مالم يتحسس وقع الأقدام .. وأدور .. وأدور فى ذات الدائرة المغلقة الجدران ..) ص ١٢

كما يقدم القاص قصته في مجموعة من الفقرات التي تبدو في الظاهر غير مترابطة ليظل المعنى مراوغاً والهدف مستخفيا لتستدرجك سلاسة الأسلوب وشاعريته لتعيد القراءة فتعود وتتخبط منذ البداية حتى النهاية لكنك تفاجأ بأنك تمشي معه - على شعرة حريرية تبدأ من أول كلمة لتصل إلى آخر كلمة وليتضافر الشكل والمضمون لتكون في النهاية صورة التخبط والضياع والفراغ والعدم والرفض .. التي عاشها شباب ١٩٦٧

مريع الامتهان المباح:

ترنيمة شعرية في لحظة ضبابية، غامت فيها الرؤيا، فتمنعت القصة عن الكلام المباح . فصاحبنا يودع حبيبته التي ظل يحبها لخمس سنوات، ربما كان الوداع على أمل - فهي ترفض أن يكون وداعا نهائيا - ، وقد زرعت فيه بعضا من الأمل . وأثناء عودته تتقافز على ذاكرته بعض المواقف من حياته لنكتشف أنه عاش ذيلا .. تابعاً .. لم يتعود أن يأخذ المبادرة. وتلعب أمه دوراً رئيسيا في حياته ، كان صغيراً وفكروا في استخدامه لنقل السماد من الزريبة إلى رأس الغيط -وأعتقد أن استخدام كلمة السباخ بدلا من السماد مع كلمة الزريبة كان أوفق - ، وكانت أمه من بين من دفعوه (بل كانت في مقدمتهم). وسار ذيلا للحمار العجوز والمدهش، وأصبح الحمار هو الذي يقوده وانساق وراءه (وفي الصباح دفعوه .. دفعته أمه على وجه الخصوص بينما كان يمني روحه باللعب في صحن الدار مع الأولاد ، أمسك بجلباب أمه فاستخلصته وقالت قبل القائلين "عيب .. لقد أصبحت رجلاً ..") حتى وهو عائد من وداع حبيبته، حاول أن يتبع واحدا من المودعين العائدين ليسير وراءه (.. شد على يدها واستدار في آلية .. في أثر واحد من المودعين مشى، وعندما استدار الرجل الذي اختاره ليتبعه كان أن يستدير مثله تماما مثلما كان يستدير في أثر ذيل حمارهم الشهير ..) ص ١٠٥ , وعندما أراد أن يستقل بنفسه (كاد أن يتعثر ..

لكنه لم يسقط .. اهتز حقا لكنه ظل واقفاً ..) وعندما وطأت أقدامه أرض المدينة .. فقد الأم .. بحث عن أم جديدة بديلة .. لم يجدها .. حاول مع المرأة المحترفة .. حتى هذه التى طالما كان يعاملها من وضع (الحاكم بأمره) استعصت عليه وتمنعت وفرت مثلما فرت كل الأشياء من بين أنامله عندما لم تعد أمه تسمعه بل أصبح لأمه (أذن من طين وأخرى من عجين .. ربما كانت بلا آذان حقيقية .. ربما كانت صورة الآذان على جانبى الوجه خدعة مقصودة) وعندما لم يجد أُذنَىْ أمه أحس بالضياع فراح يبحث عن نفسه .. إنه لم يعد هو .. ذلك (العود المحنى والعنق النحيل كأنه خيط دوبارة ووجه حائر تتوسطه عدسات منظار سميك ..) لم يعد يخصه فليست هذه مواصفاته، رغم أنه يراها فى المرآة . ثم يعود ويؤكد (إننى لست غيرى .. إنها هو أنا على وجه اليقين .. لكن لماذا أنا هو أنا ؟ لماذ لاأكون شيئاً آخر..؟) ص ٩٩ وعندما يبدأ الشك يتبدد، يصل إلى شبه اليقين فيتأكد أنه ليس إلا نخلة عقيمة مغروسة فى صلب الأرض على أمل أن تثمر فى موسم الحصاد التالى.

فهى رحلة بحث عن الذات وسط مركبات المدينة المحمومة المتعجلة، بعد أن غرست فيه القرية وناسها ذوو (الوجوه الباهتة المجهدة كالأشباح تتحرك فى آلية واستكانة خلف الدواب التى تقودها إلى مصير بعينه ..) وكأن الكاتب يعلن الثورة على استسلام القرية وسكونها وانحنائها.

ويمكن النظر إلى القصة على ثلاثة أوجه أوفتح مغاليقها بثلاثة مفاتيح: المستوى السياسى إذا ماتصورنا أن القرية ماهى إلا الوطن المستكين المستسلم والذى أصبح لايملك إلا أذنا من طين وأخرى من عجين فى وجه أبنائه فأدى بهم إلى لا جدوى من أعمالهم ودفعهم إلى السلبية والتبعية وعدم المشاركة فى الأحداث، مما حدا بالكاتب إلى الدعوة لضرورة المشاركة والإيجابية فى خلاصة تجربة صاحبنا مع محبوبته التى (.. كانت

قد علمتنى يوما أن أختلف معها وأصمد .. أن أتعلم العناد .. ولقد استوعبت الدرس فعلا ..) وليقف هو كنخلة عقيمة مهجورة لكنها (تحلم بالرعاية والسقيا بعد طول الإهمال .. لتثمر فى موسم الحصاد التالى ..)

كما يمكن فتح مغاليق القصة بالمفتاح الاجتماعى إذا ماتأملنا نظرة الراوى إلى الريف والتى يصفه فيها بأنه كالمقبرة وكيف حال أبنائه (..كانت القرية كالمقبرة .. كانت وجوه الخلق فيها باهتة مجهدة .. كأنما هى أشباح وهياكل تتنفس وتتحرك فى آلية واستكانة خلف الدواب التى تقودها إلى مصير بعينه .. أو تنحنى فى خضوع مستسلم بحثا عن نبات متسلط غريب فى جوف الأرض السمراء..) وكأنه ثورة احتجاج على أوضاع الريف الاجتماعية والاقتصادية.

وكذلك يمكن النظر من الوجهة الاجتماعية إذا ما تأملنا إرغام الطفل على أن يمسك بذيل الحمار منذ بداياته دون أن يتركوه يلعب أو يعيش طفولته .. وكذلك تعلق الطفل بأمه وضياعه إذاماابتعد عنها أو تخلت عنه.

كما يمكن فهم القصة على المستوى الفلسفى إذا ما تأملنا بحث صاحبنا عن ذاته وعن الحقيقة فى (.. إننى لست غيرى .. أنا هو أنا" على وجه اليقين". ولكن لماذا أنا هو أنا؟ لماذا لاأكون شيئاً آخر؟). وفى (ربما كان يبحث عن وجه الحقيقة أو وجه الشيطان .. فالشيطان مثل الحقيقة .. ليست له ملامح مؤكدة .. ترى هل يستطيع العثور على وجه الشيطان أوالحقيقة يوما ما ..) ص ٩٨ ، ولتظل القصة فى النهاية من هذا المنطلق بحثاً عن الهوية التى افتقدها الراوى عندما أصبح وحيداً فى عالم لا يعرفه ونظرة تأملية ميتافيزيقية فى وجود الإنسان .

العجوز والصبى:

وقفة رفض جديدة فى وجه الانكسار والاستسلام .. تزوج الرجل من

ابنة العمدة رغم أنه لايملك شيئاً .. وحين قرروا أن يخلصوها منه شعر بالامتهان .. أرادوا أن ينكسر فلم ينكسر وادعى أن له أصلا كأصلهم، لكنهم يرغمونه على تطليقها رغم حملها منه . وعندما يولد الابن الوحيد يسلموه إليه .. يسعى إلى من ترضعه فيرفض الوليد أثداءهن جميعا إلا واحدة رغم حقدها عليه .. فالوليد يحمل الكبرياء والعناد من والده .. ويرفض الوليد الحياة التى يحياها .. يهرب أويتوه ولم يكن قد جاوز عامه الخامس .. يعيش فى الخرابات وأكوام القمامة فيغلق الرجل ورشة النجارة ولايصبح فى حياته إلا خمارة بنايوتى حتى تثقله الديون .. ويعود الولد إلى والده يسأله عما حدث – دون أن يتكلم فى إيماء وإحالة إلى الرمز الذى يمثله الابن – وعلى الرغم من منظره المهلهل البائس الذى يدل على الفقر والضياع والجوع، إلا أن ذلك لايخفى الشموخ والعناد وعدم الخضوع والاستسلام . فالولد هنا ابن الشموخ المنكسر، والفقر العنيد المنتصر.

ويشبه الابن هنا الأم فى قصة "دائرة الانحناء" والابن هو المستقبل .. هو الشباب المولود فى فترة الانكسار والهزيمة .. والأب الشامخ العنيد المنهزم بفقره أمام قوة العمدة الذى هو كل شيء .. وهو القانون . هو القوة .. هو النفوذ .. وأمامه يعاند الوالد الشامخ الهزيمة .. ينقسم بين الشموخ والانكسار . (.. كنت فى البيت مسخة .. نصف رجل ونصف امرأة .) ص ٢٤ (.. انفجرت باكياً .. للمرة الأولى فى حياتى كنت أبكي!! امتزج الغل بالكرامة المهدرة .. بخزى اللحظات .. بعار الموقف مع صورة مجهولة لكائن بلا ملامح .. يومها كنت أنت فى علم الغيب مجهول الملامح ..) ص ٢١ .

وتتفق قصة "العجوز والصبى" مع قصتى "دائرة الانحناء" و "مربع الامتهان المباح" فى كثرة العطاء بحيث يمكن تناولها من وجهة نظر اجتماعية – إلى جانب الرؤية السياسية .. وذلك إذا ما أخذناها من جانب

الزواج غير المتكافئ .. وأن جناية الآباء يدفع ثمنها الأبناء .. إلا أننى أتصور أن تناولها من هذا الجانب يضعفها كثيراً ويقترب بها إلى القصة التقليدية المنتهية بالحكمة والموعظة .. إلا أننى أسوق ذلك للدلالة على ثروة العطاء المستخرج من عبارات القصة وغنى أسلوبها وسمو تناولها وتنوع مخرجاتها .. بحيث يقرأها القارئ العادى فيستمتع بالقراءة ويخرج منها قدر جهده .. ويقرأها المتأمل فيزيل الأتربة ليصل إلى لؤلؤها .

وعلى الرغم من جمال الصياغة ورقة الأسلوب ، إلا أن استخدام الكاتب لعبارات الشيطان (.. فليحترق الشيطان إذا فكر فى مطاردتك بعد اليوم وليذهب الشيطان الى الجحيم ..) ص ٢٥ ، (.. فليسقط الشيطان إذا كان هو السبب ..) ص ٢٦ . فأمام وصف القرية وطينها وناسها وخروج الحكاية كلها من طين القرية، فإن استخدام مثل هذه العبارات شبه المترجمة عن لغات الغرب تأتى نشازاً .. لاتنسجم مع سياق العمل .. حيث ناس القرية لايستخدمون هذه العبارات.

باقى قصص المجموعة :

إذا كان كل من قصتى "دائرة الانحناء" و"مربع الإمتهان المباح" يمثل أعلى مستوى فى المجموعة . فإن قصة "العجوز والصبى" تأتى فى المستوى الثانى . ثم تأتى القصص الأخرى فى المجموعة والتى بدورها يمكن تقسيمها – ولكن ليس من حيث المستوى الذى يبدو واحدا تقريبا – وإنما على أساس القصص المكتوبة فيما قبل يونيو ٦٧ والقصص المكتوبة بعدها كما تنقسم هذه أيضا على مايتناول الحدث مباشرة ومأأدى اليه بطريق غير مباشر مثلما فى قصتى أهل الثقة كما نحب أن نسميها وما سنوضحه بعد قليل . وبصفة عامة يغلب على قصص هذا القسم المباشرة وعدم تعمق الحدث أو كثرة المعطيات مثلما فى القصص الثلاث السابق الحديث عنها، وإنما يكاد يكون المعطى فيها وحيداً . وقد اعتمدت على السرد المتتابع

وبعض الحوار الأقرب إلى المواجهة وعدم المواربة.

أ - قصص أهل الثقة :

صيف الذباب

في فترة الستينيات ارتفع صوت العمال وحدثت ثورة في المصانع تمثلت في منح السلطة لأصحاب الثقة على حساب أصحاب الخبرة . كما تم إسناد مئات المصانع للعسكريين، مما أدى إلى عدم توافر الخبرة الذى أدى بدوره إلى انهيار المصانع.

ومن بين عمال المصانع وحول تلك الفكرة كتب أحمد الشيخ قصتين "صيف الذباب"، "عبد العظيم أغا". في الأولى يحلم الأسطى محمود برئاسة الوردية ويحوم حوله الذباب .. يطن حول رأسه .ويحبط الرجل فى حلمه عندما يفاجأ بتعيين الأسطى ونيس رئيساً للوردية بدلاً منه . فيصور الكاتب الطفوليين والوصوليين في تلك الفترة بالذباب الذى يتسبب فى مرضه بالحساسية وتكون هي السبب المباشر في استبعاده عن رئاسة الوردية وإحباط حلمه مثلما الذباب الذى هو السبب فى مرضه بالحساسية.

وفى القصة الثانية " عبدالعظيم أغا" نجد عبدالعظيم بيه .. لايفهم فى أمور المصنع الفنية، ولايملك إلا الأوامر حتى يخيل للعامل مجاهد أنه تركى الأصل فيلقبه" عبدالعظيم أغا" لذلك اشتعلت النيران فى المصنع بسبب فنى هو زيادة حمل الكهرباء، وما كان الأمر يتطلب إلا إيقاف أجهزة التبريد إذا فكروا فى مضاعفة التيار بالمصانع . فعلى الرغم من سهولة الحل فإن تدخل العسكريين فى الإدارة أدى إلى حرق المصنع.

ويمثل الكاتب أولئك الدخلاء على المصانع – ممثلين فى الأعضاء المنتدبين – بالكلاب التى (لعلها مسعورة) –مثلما الذباب فى القصة السابقة – فهى التى قضت على حلم العامل البسيط . وفى كلتا القصتين أيضاً نجد العامل ينهض من نومه على مايؤرقه .. (الذباب فى الأولى

والكلاب فى الثانية) وكأن العامل كان فى سير حياته وعمله الطبيعيين ثم استيقظ على ما أصابه فى حلمه وطموحه وتطلعاته ، والإسقاط هنا لايحتاج إلى كثير عناء للوصول إلى مراميه.

ب – قصص ماقبل يونيه :

يدق الكاتب نواقيس الخطر ويصرخ فى قومه أن تنبهوا إلى مايحيق بكم من خطر ، ففى قصة "ذيول التحدى" ينبه الكاتب للذيول التى تتحدى المسيرة المستقيمة وتهدد المستقبل . وفى تصوير أذناب القيادة فى الستينيات يقول القاص :

(.. نسجوها بإحكام .. بتؤدة .. وفى متسع من الوقت نسجوها .. جميع خيوطها المتشعبة وعقدوها وصنعوا منها عشرات المعاول وراحوا يحفرون قبره .. جردوه أولاً من كل وسائل المقاومة..) إلى (.. ذلك أن جهاز عبدالتواب كان يهدف أولاً إلى كتم الصوت قبل أن يخرج .. أما عبدالحق فقد نظر إلى التحدى بأنف شامخ ورأس جامد لايليق .. وعيون ترقب فى هدوء وثقة وتنتظر لحظة الصفر لتتحرك ..) ص ٣٨ .

ويقول التاريخ ويعلم معاصروا تلك السنوات ماكان يتشكل ممن كونوا فيما بعد مركز القوى وهى ذيول الرئاسة . ولا أعتقد أنها مصادفة أن يختار الكاتب أسماء عبدالتواب وعبدالحق وهو مايشير إلى أكبر تلك المراكز وهو "المشير عبدالحكيم".

ويقترب الكاتب من التخريج عندما يشير إلى واقعة موت والد عبدالحق والتى ترد بها أمه حين تقول : (.. لدغه عقرب، ولدغة العقرب على أيامنا لم يكن لها علاج .. حين لدغه ذنب العقرب الأسود تأكدنا أنه انتهى .. أنت تعرف أنه كان يعمل فى جو خانق .. لكنه كان يجهل أن سم العقرب يكمن فى الذنب .. فحطم الرأس واستراح .. لكن تحطيم رأس العقرب الأسود لم يكن يعنى أن الخطر قد انتهى فقد كان الذيل يحمل

فى طياته الموت السريع . فذيول العقرب لاتموت بسهولة .. ولكل ذيل منها سبعة أرواح ..) ص ٤١ - ٤٢ .

وقد استبطن الكاتب الأحداث وقرأ ماوراء السطور حيث إنه على الرغم من أنه كتب هذه القصة عام ١٩٦٦، إلا أنه وبعد وفاة المشير عامر فى ١٩٦٧ ظلت ذيول مراكز القوى تعمل وتدبر للإطاحة والسيطرة إلى ١٥ مايو ١٩٧١ .

وفى قصة "كتلة الصمت" يئن صاحبنا بما فيه .. يريد البوح والتحذير.. ولكنه مأمور بالصمت .. و (.. كان فى مكان القلب حزمة صمت مرصوصة ..) فقد حكم عليه بأداء الأدوار الصامتة .. بعدم الكلام . تكبلت حريته، فعدم التعبير .. حتى عندما أرادوا إرضاءه بمنحه دوراً يتكلم به كان دور البواب .. ولم يكن لينطق إلا جملة واحدة ويمضى، رغم أن أحداث المسرحية تدور كلها أمام باب العمارة . والإشارة هنا واضحة الدلالة نحو تهميش الإنسان ومنعه من التعبير وإلا ...، حتى عرف عند المشاهدين باسم (الممثل الأخرس). وعلى الرغم من أنه (.. لم يكن مقطوع اللسان، كل ما هنالك أنهم كمموه وبكمامة غير مرئية.) ص ٥٣ .وعلى الرغم من كثرة الشعارات التى كانت تنادى بسيادة الشعب وأن الشعب هو صاحب الكلمة وهو مصدر السلطات - فى الديمقراطية التى كانوا يقولون بوجودها - أى أنهم أسندوا إليه دور البطولة .. ولكنها البطولة الوهمية غير الحقيقية (.. دور الإمبراطور الصامت .. عبيده كانوا يتكلمون .. والحاشية بل الأسرى وكل من دخل المسرح تكلم إلا هو ..) ص ٥٣ .

وهنا - كما هو أسلوب أحمد الشيخ - أيضاً يقدم الربط بأشياء الواقع وما يريده من رؤية، عندما ينقطع التيار الكهربائى عن التروللى المعتاد السير على خط محدد سلفاً، مرتبط بأسلاك الكهرباء .. وتتعطل صفارة

الكمسارى أيضاً ، لم يعد لها دور أثناء تعطل الترولل - وكأنه يود أن يقول أن الإنسان المصرى محدد له أدواره سلفاً .. ممنوع من الكلام حيث انقطع التيار الكهربائى عنه وصفارة الإنذار والإشارة مهملة فى يده .. ويوسع الكاتب الدائرة فى النهاية ليتحول الترولل إلى (طابور الترولل المشلول الأيدى الباحث عن تيار كهربائى ..) ص ٥٩ . فالحركة والإيجابية فى حاجة إلى مايبث فى الجماهير الحرارة لتتحرك وتنطق وتقول.

وفى قصة "الكرسى المهزوز" وقد تعمد الكاتب أن يجعله "الكرسى المهزوز" ولم يشأ أن يجعله "الكرسى الهزاز". ربما لأن الهزاز يوحى بشىء من الاسترخاء والراحة ولايعبر عن القلق وعدم الثبات . إلا أنه كان يمكن أن يعيب المعنى قليلا ويبتعد به عن الفهم المباشر . وهنا يصرخ الكاتب فى وجه العبودية ويرفض تأليه الإنسان فيعلنها مباشرة واضحة الدلالة والإسقاط : (.. ملعون عبيد العبودية والحركة لتحطيم تمثال فرعون : (..اخرجوا .. والدى عمره ماكان قليل الأدب .. أنتم عبيد فى عصر حرية .. أنتم كمبارس بدون مشاعر .. هياكل تسند التمثال .. تحركوا .. إذا تحركتم سقط ..) ص ٦٦ . والإشارات والدلالات هنا أيضاً واضحة الدلالة فى غير ماحاجة إلى توضيح أوتحليل.

١٩٦٧ .

فى يوليو ١٩٦٧ كان ماوقع قد وقع وحدثت الهزيمة الكبيرة .. فكتب أحمد الشيخ "عنق الزجاجة" ولم يكن الجرح قد اندمل بعد .. بل كانت الدماء ساخنة لم تزل..

(بلا مقدمات تمايلت السفينة وتدحرج البحارة فوق سطحها تماماً كما لو كانوا قطع شطرنج فوق رقعة ممدودة خصها الشيطان بلعنته ..) وحيث (.. اهتز كل شىء .. حتى الإيمان بتماثيل الإله وكهنته المزركشى الثياب والكلمات ..) فالحدث يجرى على ظهر سفينة تحمل تمثال الإله الصامت

والكهنة والعبيد – والدلالة هنا لاتحتاج إلى توضيح – وتتعرض السفينة للغرق . يتهرب الكهنة والبحارة .. ويفكر القبطان فى ترك السفينة (.. ود للحظة عابرة أن يترك السفينة ليواجه بحارتها بأنفسهم مصيرهم المحتوم ..) فى إشارة إلى عملية التنحى الشهيرة من رأس الدولة أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧ , وينجح عبيد السفينة فى إعادتها إلى مجراها بعد أن تخلصوا من الوثنية التى يعيشونها .. فتخلصوا من جثة الكاهن الأكبر وتمثال الإله النحاس إلى جوف المحيط .

وتصل المباشرة والتقريرية – غير المستحبة –من الكاتب عندما : (.. لم يعد على السفينة عبيد وبحارة ونبيل وكاهن .. كان على سطح السفينة خلية من رجال تتكاثف لصنع المستحيل .. لم تعد هناك أوامر تلقى على العبيد،فكل منهم كان يعرف تماماً، ماهو مطلوب منه ..) ص ٧٩ .

ورغم ذلك يظل لمجموعة أحمد الشيخ مذاقها وتميزها .. تميزت بانبثاق الأمل وسط الظلام . انبثاق الشموخ والعناد رغم الانكسار، فتولدت الحركة الداخلية التى تضافرت مع سلاسة الأسلوب وشاعريته فى الإمساك بالقارئ فى محاولة لخلق التواصل لاستعادة القارئ ، كعامل جذب له .. فى عصر يتجاذبه فيه وسائل الترفيه السهلة الممثلة فى التليفزيون .. أخطر ما يهدد القراءة .

من يكشف .. سرائر .. القفاش [1]

مامن شيء فى هذا الوجود إلا وله غاية ، قد تكون واضحة للجميع وقد تختفى عن البعض وقد لاتكشف عن سرها إلا للخاصة . والأدب شيء من أشياء الوجود .. لابد له من غاية ، قد تغلب الوسيلة وتطغى - فى بعض الأعمال - إلا أنها تظل وسيلة .. ويظل البحث عن الغاية . لذلك يظل السؤال الأبدى يسأله القارئ لأى عمل .. ماذا يريد أن يقول ؟ . ويظل الناقد والمحلل يسأل بدوره : كيف قال مايريد أن يقول ؟

وإذا كان الكثير من الاعمال قد لايبرز السؤال ملحاً، حيث يسترخى القارئ ويشعر براحة الوصول أوتعلو وجهة اندهاشة يستتر التساؤل بداخلها . إلا أنه فى مجموعة "السرائر" لمنتصر القفاش ينتصب السؤال بارزاً شاهراً علامته فى وجه القارئ وكأنه السيف المشرع فى وجهه ، ثم لايلبث أن يلوى شفته فى صمت التعجب والحيرة، إذ نزع منتصر القفاش إلى التجريد، معتمداً على التفتيت وبعثرة الأشلاء طالباً منك لا أن تكون إيجابياً فقط، ولكن أن تشرع كل أدواتك لتعيد الترتيب بنفسك حتى تخرج لك الصورة التى عليك بعدها أن تبتعد قليلا وتتأمل أبعادها وتستلهم كنهها.

اقترب القفاش فى مجموعته من الشعر بصفة عامة، ومن الشعر الحديث بصفة خاصة ، حيث اعتمد على التركيز الشديد مستخدماً التعبيرات الدلالية وتفصيل الرموز إليه ، مستخدماً أدوات شديدة الخصوصية لاتلبث - إذا ما أعيد بناؤها بناء تتابعياً - أن تؤدى إلى صور

---

(١) مجموعة السرائر . منتصر القفاش - إصدار دار شرقيات ١٩٩٣ .

وأبعاد شديدة العمومية ، فهو يستخدم الخاص وصولاً للعام ، مثلما عبر عن ذلك د. شاكر عبدالحميد [٢] (.. أما التجريد فغالباً مايعرف باعتباره عملية تقوم باستخلاص المكونات المشتركة بين عدد من الحالات الخاصة ثم تقوم بعرضها فى شكل تجمع أوتشكيل جديد، وهذا الناتج لعملية الاستخلاص لايمكن تمثيله من خلال مثال واحد فردى عيانى أو "واقعى" ..) ص٤٢٣ . فاستخدام – القفاش – مجموعة من الأشياء الدلالية والرمزية مثل السلم والأوراق والأكلمة والفضاء والضوء والشطرنج مستخدماً إياها كعلامات وإشارات دلالية إرشادية للولوج إلى ماوراءها والسباحة فى عالمه المحجوب وراء ستار الكلمات الحادة القاطعة الدالة أيضاً على جدية مايتناوله من قضايا ومايثيره من تجارب .

وإذا كان الفعل الدرامى قد اختفى – تقريبا – من تجارب المجموعة . إلا أن حركية الأشياء والكلمات وماتثيره من تساؤل واندهاش وانفعال قد عوضت تلك الدرامية الأسلس للقياد والانقياد من مطلوب القارئ الذى هو المخاطب الأول فى كل عمل أدبى.

وقد قسم – منتصر القفاش – مجموعته إلى قسمين ، تناول فى القسم الأول منهما مايمكن أن يوصف بأنه هموم شخصية فردية حيث تعرض فيها لتجارب قد تحدث لإنسان دون آخر.

وتناول فى القسم الثانى مايمكن أن يوصف بأنه هموم عامة أو هموم إنسانية ، حيث تعرض فيها للوجود الكونى المتعلق بكل البشر أو كل الكائنات على الأرض مثل الله أو الموت مثلاً . إلا أن قصص المجموعة – بصفة عامة – يظل لكل منها تجربتها ورؤاها – وإن اتفقت جميعاً فى شكل التجربة الخارجى ومفرداتها – بحيث يظل لكل منها خصوصيتها التى تتطلب الدراسة والتحليل بشكل مستقل ومنفرد.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الادبى . د. شاكر عبد الحميد – سلسلة دراسات أدبية – الهيئة العامة للكتاب .

وفى أولى قصص القسم الأول والتى تحمل المجموعة اسمها "السرائر" يعيش صاحبنا غريباً فى عالم غريب عليه حتى ضاعت منه نفسه فأخذ يبحث عنها وسط عالم فاسد.

واستعان الكاتب هنا للدلالة على فساد البيئة من حوله بفساد البيض الذى يختبره بالماء ، غير أنه لايملك له تغييراً.

(.. لايعرف لماذا قرر شراء طاولة كاملة مع يقينه أن مابها لن يستقر فى القاع ..) فهو يعرف أن البيض إذا ماوضعه فى الماء فإن الفاسد منه يطفو على السطح ورغم ذلك قرر شراء طاولة كاملة منه . وبهذا الاحساس من الوجود داخل بيئة فاسدة يشعر أنه فى غير بيئته .. فى غير الجو المناسب للحياة . إذ كيف يستطيع أن يعيش بعيداً عن الطهر والبراءة، فمثله مثل السمكة التى لاتستطيع أن تعيش بعيداً عن الماء لذلك يقرر ويكرر (.. لم أر على ظهر جبل سمكة ..) .

وتصبح أيامه بلا لون مثل كليم الأرضية الذى ضاعت ألوانه ، فيبحث عن نفسه فى الأوراق المبعثرة يبحث عنها داخل كتاب معين وسط مجموعة الكتب التى اهتم بتجليدها دون أن يهتم باللون ، ووسط هذه الحياة الجدباء يبحث عن ترطيب القلب .. يبحث عن الحب .. يجرب طرقاً عدة ، وأخيراً (.. يتعرف على وسيلة جديدة لتقريب الحبيب بعد عجز كل ماجربه ..) – حتى هذه التجربة يبحث عنها داخل الكتب والأوراق والحجرة لافى الشارع أو بلكونة ابنة الجيران – فيجد الوسيلة فى : (.. تقرأ قوله تعالى "وذللناها لهم فمنها ركوبهم ومنها يأكلون " عدد اثنين وثمانين مرة على سكر أو تمر أو زبيب أو عنب أو أى شىء حلو وتعطيها لمن تريد محبتها فتأكلها فتحبك حبا شديدا ما عليه من مزيد . مجرب هذا الباب وصحيح ..) ص ١٥ وفى النهاية وبعد أن يخرج صاحبنا من حجرته (.. وقبل أن يضع قدمه على أول درجة نطق : من الذى خرج ؟..)

فتوحى الفقرة والسؤال بمدى غربته عن نفسه وبحثه عنها .

وفى قصة "ملاقاة" لاتختلف المفردات المستخدمة كثيراً عن تلك المستخدمة فى قصة "السرائر" غير أنه يوسع من دائرة التجربة فيبدأها بـ (..فى دخوله وخروجه من هذا الباب ، تتجاذبه أمكنة عديدة ، يعده كل منها بدرج يصعده – هو أم من – حاملا الأسماء كلها ..)، فاستخدام الجملة الاعتراضية – التى يستخدمها كثيراً – (هو أم من) .. إنما أراد بها أن يقول هو أو غيره . فهذه الحالة وهذه الظروف وهذه اللحظة، يمكن أن يمر بها أى إنسان ، كما يستخدم هنا أيضا السلم بدلالاته ، فعندما يصعد الإنسان درجات السلم ويصل إلى نهايته .. يشعر بالتعب .. يجلس ليلتقط أنفاسه . تتبدى له صور الأشياء الخارجية أكثر وضوحاً .. مثلما ينظر الإنسان من فوق سطح العمارة فتبدو له سطوح البيوت من حوله متساوية، إلا من بعض الثغور المظلمة التى تختبئ بين حنايا الحجارة (.. صباح اليوم يبهر العين ، يبدى أسطح البيوت من النافذة فى استواء لاتتخلله أية حوائط . ضياؤه يشمل حجارة هناك مكومة ومتناثرة بينها فتحات معتمة..) ص ٢٦

فعندما يكبر الإنسان ويلقى نظرة عامة على حياته قد تبدو بعض الأيام أوبعض التجارب كالحجارة المتناثرة تتخللها العتمة . وصاحبنا قد صار له أولاد وأحفاد .. يجلس على المقهى فى حاضره .. ويجلس بجوار النافذة يتأمل حياته ، يعيش فى صورة حفيده وابنه .. يتماهى فى وجودهما .. يعيش طفولته فى حفيده .. ويعيش شبابه فى ابنه الأصغر : (.. صيحات حفيده حينما يفتح الباب، تشغله وهو يصعد السلم ويظل فى حفيفها ، حتى لو وجده نائما لصق جدته .. لايوقظه .. بل يبتعد ويكمل ملاعبته ومناغشته على البعد فهو ليس فى حاجة إلى الحفيد ماديا . فإنه إنما يلاعب

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبى . د. شاكر عبد الحميد – سلسلة دراسات أدبية – الهيئة العامة للكتاب .

نفسه ويناغش طفولته التى تناغش ذاكرته وهو بجوار النافذة .

وقد استعان الكاتب هنا بحيلة المرآة، يضعها على الأرض فتعكس الأشياء الأقرب إلى الأرض وكأنها تعكس الفترات الأولى من حياته : (. .أيامه العابرة أمامه تنفلت من تاريخه وتتعرى، وله الآن أن يتملاها..) فهى مرآة ذاته ، يعيش فيها ماانفلت من أيامه، وهم الآن يطلبون منه أن يرفع المرآة إلى مكانها : (.. المراية لسه فوق الأرض ، ماترجعها مكانها ..) ص ٢٥ وكأنهم يطلبون إليه أن ينظر إلى المرآة فى موضعها الصحيح ، أن يعيش الحاضر لا الماضى . ويحاول صاحبنا التيقن بين الحين والآخر من أنه مازال موجوداً : (.. تأتيه أوقات يلذ له فيها ترداد اسم شىء بلا أمل سوى التيقن أنه مازال له ..) ص٢١ ر ذلك الإحساس الذى تولد له بينما يرى السدود والقيود قد فرضت من حوله .. ففى الطفولة تتكاثر التحذيرات (صاح فيه – متى – بأن يبتعد عن المرآة المسندة إلى الحائط ..) – واستخدام – متى – بأسلوب الجملة الاعتراضية سواء جاءت على نحو استنكارى أو استفهامى يوحى بالتماهى والإحلال . فمتى تؤكد أن ذلك التحذير قد مرت عليه فترة أو فترات وليس قريباً . إذن فهو ليس فى حاجة للحفيد ماديا .وتمتد النواهى والتحذيرات فى فترة الشباب والتى يراها فى الخطوط الموضوع تحتها خط فى مذكرات ابنه والمخبأة فى الدولاب – ربما كان دولاب الذاكرة – والتى تؤكد وجود التحذيرات والموانع المقيدة للحركة على كافة الأصعدة ومستويات السلطة : (.. تلك اللائحة التى تمنع حقوقنا فى ممارسة .. دائماً كانت أمه تنهره وتأمره برفع الصوت ... حيث إن الحرس لايقتصر دوره على ... فمجلات الحائط تصادر ولايسمح إلا بـ........ وخروج مظاهراتنا إلى الشارع رغبة فى ....) ص ٢٤ ، فالموانع هنا والقيود تأتى من الأم ومن المدرسة ومن الحرس ومن السلطة . وحتى الحب فى تلك الفترة أدت النواهى والموانع إلى ضياع الحب مثلما أضاعت

كل شيء (... كثيرة كانت محفوظاته مما كتب فى الطيف . ظلت فى البداية أنيسة والهوى دفين بين أضلعه، لم يشهره ولم يومئ به، ثم بثها شكواه من طارق قاربه ولم يلبث أن توارى . وهاهى ... فينسى أكثرها ولاتبقى له إلا خيالات ...) ص ٢٤ . ويستمر المنع والقيود حتى عندما صار شيخاً ، فدائما تنهال عليه الأسئلة :

(.. ويتبدد هذا حينما يسأل أين كنت . ألن تذهب إلى .. ألم تحضر . أليس ....) ص ٢٣ ، ونجدها أيضا فى إحساسه الداخلى : (.. يجدهم الآن اكتفوا بالتحديق . كلامه وإن تدفق يعدونه جزءاً من صمته . حدوده شيدوها حوله وحول أشيائه وارتضوا ما عرفوه عنه وما فهموه كأقصى مايستطيع هو منحه ....) ص ٢٣ فلم يعد مايقدمه إلى أولاده وأحفاده بجديد ، ليس لديه إلا أوراق أعوامه الماضية ، وهذه لم يعد لها قيمة عندهم . بل يتمنى حفيده لو تحولت أوراق حياته هذه إلى نقود : (..يفكر فى أن حفيده هناك الآن يفتش عن الأكياس حاملة أوراق أعوام مضت، يرغب فى جعلها نقوداً يتبادلها مع أقرانه فى عمليات البيع والشراء فوق درجات السلم ..) ص ٢١ ، ورغم ذلك فهو لايملك إلا (.. فى حذر من الأمكنة يقترب من مقبض الباب ويكمل الصعود ..) ص ٢٦ . فالتجربة فى هذه القصة تجربة شيخ وصل إلى مرحلة التأمل يسترجع حياته وينظر فيما آلت إليه الأيام من حوله .

وفى قصة "مواقيت" وفى مقتطف من كتاب " الوسم فى الوشم" يسوقه – منتصر القفاش – فى سياق القصة يقول "قيل فى الوشم إن كانت الصورة ثابتة الهيئة، قائمة الشكل حرم، وإن قطعت الرأس وتفرقت الأجزاء جاز" ..) ويبدو أنه – منتصر القفاش – لايحب ماحرم ويفضل عليه الجائز . فعلى نهج ذلك جاءت قصصه بصفة عامة و "مواقيت"بصفة خاصة. فقد قطع أجزاء قصته وبعثرها على الصفحات الحاوية للقصة . فكان حتما أن

نسعى مثل إيزيس لتجميع أشلاء الجسد المتناثر لنكون منها الكائن المطلوب، وصولاً إلى إجابة السؤال المطروح . فتلك الفقرة مع هذه الفقرة يمكن أن تشكل الرأس .. وهذه الفقرة مع تلك يمكن أن تشكل الساق .. وهكذا . لذا كان ضروريا للدخول إلى عالم القصة أن نحاول عملية التجميع هذه على أساس من التكامل أو التطابق أو التضاد ، فقد استخدم الكاتب مقتطفات الوشم على فقرات متفرقة .وعن الوشم تقول دائرة المعارف [٣] "عادة وضع علامة على الجلد وبخاصة على ظهر اليد أوالذراع أو أعلى الخد . وللشعوب فى ممارسته طرق مختلفة بالوخذ أو التلوين . وقد مارسته بعض الجماعات الإنسانية قديما لأغراض نفعية . وقد يقترن بالحجامة أو التشريط دلالة على الحزن .. إلى .. وقد استعمل الوشم مع الكى بالنار للمجرمين أو المسجونين .." . وتقول القصة عن بطلها : (..نعم، شوهد يأتى من مكان ما، يغطى حذاءه طين لم يجف ، ينظر فى الأرض ويسرع نحو العودة ...) فنحن إذن فى جو قد يوحى بالعار والخزى، فتلويث الحذاء بالطين الذى لم يجف فضلا عن أنه يعبر عن الانغراس فى شىء غير نظيف بما يعنى التلوث ، وفضلاً عن أن النظر إلى الأرض يعنى الانكسار أو الخزى ، فإن استخدام القدم هنا يمكن أن يعبر عن ابتعاد تلك الحادثة المؤسفة غير النظيفة التى يعانى منها صاحبنا . خاصة إذا ماربطناها بالفقرة الأخرى : (.. دائما الغطاء غير محكم عند قدميه ويظل يحركهما حتى يتملك طرفه تحتهما ..) . فعدم كفاية الغطاء عند القدمين تعنى ابتعاد الحادثة أو الفعلة . كما تعنى ارتباط الفعلة بالجزء الأسفل غير المغطى والذى يسعى صاحبنا إلى ستره بالغطاء . كما أن استخدام المثنى فى "تحتهما" يعنى ارتباط الفعلة باثنين . إذن فهناك فعلة فى ماضيه . ونبحث عنها فنجد بدايته فى ذلك الحب غير المكتمل فى

(٣) الموسوعة العربية الميسرة – دار نهضة لبنان للطبع والنشر – بيروت – لبنان .

ماضيه حيث تدخل مزاحمون : (.. ولكن أيها الأخ الكريم هناك مزاحم تصرف بشدة مكر وتمكن بالحيلة من تدبير وشاية بين والدى ووالدها، اتسعت شقة الخلاف وكنا نحن ضحية هذه الثورة التى زاد فى حبكها أن المزاحم كان يعمل من وراء ستار ..) ص ٣٢ ، إلا أن هذه النهاية لاتعتبر فعلا مخجلاً أوملوثا ، فماذا فعل صاحبنا مع صاحبته ؟ ونتلمس ذلك فى محاولة الاغتصاب وفك البكارة : (.. أتاها من الخلف وهى تمضى بلا عودة، دفعته بيديها وقد انحسر جلبابها المزركش عند وقوعها، تسمرت شفتاه على وجهها المتشنج الحركة ، وركبتاه تحاولان أن تفتحا ساقيها ويد قابضة على يديها والأخرى تنزل بنطلونه دون أن يكف عن الضغط بكل جسده ، صرخت قبل أن يلج ، وظل ينحدر والتراب مستثارحوله ، لايلبث أن يحل انعقاده فوقه يداه المحاولتان التعلق بأى شىء ...) ص٣٣ ، وإذا ماأكدت القصة فى مواضع أخرى وأشارت إلى (الكليم) المستثار ترابه. (.. الجالس فى غرفته، والممتد تحته كليم حالت ألوانه، ويستثار ترابه من أهون خبطه ..) ص ٢٩ ، ويظل الكليم ليس أرضية الغرفة وإنما أرضيته هو أوماضيه هو الذى يستثار لأهون اللمسات أو (أهون خبطة) . ويبحث صاحبنا عن التطهر .. فيشترى سجادة جديدة .. ويظل يسدد فى كمبيالاتها حتى الكمبيالة الأخيرة ، لكنها لاتأتى : (. . من سيوقن مثله أن السجادة لم تَضعْ . . عاد إلى البيت بدونها وظل يدفع قيمة كمبيالاتها كل شهر، الكثير من الأشياء يعود بدونها ...) ص ٣٠ ، فهو يسدد ثمن فعلته فى محاولة لمحوها ، غير أنها لاتمحى . حتى أن الحديث عنها يستثيره وكأنه يلمس الجرح القديم ، فعندما يحدثونه فلا يجيب .. يعيش عالمه الداخلى منفصلاً ، غير أن ذكر الكمبيالة والسداد .. يستفزه فى الرد.

(.. سأل عليك النهاردة

....

– لازم تروح بكرة تدفع له آخر كمبيالة.

– دفعتها ..) ص ٢٩ ، ولنا أن نتصور استفزازه فى الرد السريع المقتضب (دفعتها) ، رغم عدم الرد على سابق الحديث ، ولكن مالذى دفعه . أوما هى الكمبيالات التى سددها لشراء السجادة الجديدة لتحل محل الكليم القديم المترب ؟ لقد دفع حريته .. دفع حياة النور، وظل الماضى يطارده .. بل إنه يعيش الماضى حيث (.. يجلس على الأرض تحيطه الأسبتة الواسعة ملفوفاً معظمها حوالين داير الحبال أو مخيطا عليها قطع قماش اغبر لونها ويبين من أطرافها التى نسلت أجزاء من هدومه .. ينشر أمامه جاكت بدلة، دابت ياقتها، وتقطعت بطانتها اللامعة . يخرج من جيبها الداخلى، أغلفة خطابات مصفرة لم تصل، خضراء طوابعها مظهرة صورة الملك ..) ص٣٠ . إنه يحاول دفن الماضى .. يخافه .. يعيشه وحده ويخشى أن يلمسه غيره: (.. العابر منذ زمن فى مهل، يرهب أشياءه سواء المخبأة أو السافرة بألا يلمسها سواه، وحولها حبائله يضفرها ويحكم وصلها بأصابعه ..) ص ٢٩ . ذابت البسمة وانطفأت الشعلة وتبددت النسمة المتمثلة فى الحب الضائع : (.. مضت هذه المدة الطويلة لم يتمتع فيها الطرف برؤياك ، وقبع القلم فى كنه ولم يخط فى صحيفة المحبة سطراً واحداً ...) ص ٣١ . وكمن فى البيت .. تعودت عليناه الظلمة . لكنه لم يعد يحتمل الظلمة الداكنة ، أصبح الحمل ثقيلا ولم يعد قادراً عليه : (.. ما لايقوى عليه اليوم أن تظل الغرفة مظلمة تماماً، لايتسلل إليها أى شعاع...) ص ٣٣ . ويضغط الزمن بوطأته على كاهل صاحبنا حتى يتصور أن هناك من يسأله عن الساعة. وتتكرر الحالة .. وإن لم يكمل الإجابة .. وكان الزمن يطارده .ويحاول الدفاع عن نفسه وعنها فكلاهما مخطئ وكلاهما معذور . فيؤكد مثليتها فى هذا الحوار غير المتواصل :

(.. – بالفتحة ولابالكسرة

– زى كده

– مش سامعه

– بقول زيك ..) ص ٣٣ , فهو هنا يؤكد أنه مثلها، ولكن مثلها فى ماذا إذا كنا لانعلم عنها سوى مشاركتها فعلته؟ إذن فماذا يكون هو حتى نعلم ماذا تكون هى .. إنه : (.. بين الكسرة والفتحة . بين اسم الفاعل والمفعول تتجاذب اسمه الأفواه ..) ص ٢٩ ، ويفسر مقتطف الوشمة اللغز: " أما الواشمة ففاعلة الوشم التى تغرز الإبرة فى المستوشمة وهى طالبته . فإن فعلته لنفسها فهى واشمة ومستوشمة) ص٣٢ ، فالواشمة هى اسم الفاعل والمستوشمة هى اسم المفعول . ولكن ماذ يكون كل من هو وهى . أيهما اسم الفاعل وأيهما اسم المفعول؟ . فنعود إلى بداية القصة لنجد : (.. ربما يهمهم كباقى الوشم على ظاهر اليد، ويلبث فى مد الألف حتى تبح فى حلقه ....) ص ٢٩ ، ونتبين أن الألف لاتوجد فى اسم المفعول (مستوشمة) بينما توجد فى اسم الفاعل (واشمة) . إذن فهى فاعلة .. وكذلك أيضاً هو فاعل ، ومن هنا ينشأ لديه الشعور بالفعلة لتظل تطارده . وتتضح الصورة الآن فى رجل يطارده ماضيه .. وإن شئنا أن نوسع الدائرة.. وطن يطارده ماضيه . وإن شئنا أن نوسعها أكثر .. فالإنسانية يطاردها ماضيها.

وفى قصة "نظم الأسماء" تجد وقفة تأمل .. نظرة فى الإنسان والكون .. توحد بين الإنسان والكلمة .. يولدالإنسان فيتحدد وجوده بكلمات .. ويعيش لايتعرف عليه إلا بالكلمات .. ويموت .. فتتحدد وفاته بالكلمات.. الإنسان هو كلمة . هو الاسم الذى يطلقونه عليه عندما يولد . ليس له خيار فيه . وعندما يولد يسعى كل إلى تحديد اسم المولود بالاسم الذى يوافق اسما آخر فى ذاكرته أو يرتبط بشىء بداخله : (..جميع من اختار لى الأسماء، كانوا يأملون أن أكون الوجوه التى تسمت بها

وحفظوها فى خفاياهم ..) ص ٥٠ . ولكن الاسم هنا ليس هو مجرد المدلول على الشخص المجرد المحدد، وإنما يرجع به - منتصر القفاش - إلى بدايات الخلق الأول للإنسان . عندما خلق الله آدم وعلمه الأسماء كلها ، فمنحه معرفة مالم يكن يعرف، وما لم تعلمه الملائكة حين قال عز وجل : "وعلم آدم الأسماء كلها ، ثم عرضهم على الملائكة فقال : أنبئونى بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين . قالوا سبحانك لاعلم لنا إلا ماعلمتنا إنك أنت العليم الحكيم" (٤) . وحول تفسير هذه الآية يقول الشيخ سيد قطب فى ظلال القرآن (٥) : (.. هانحن أولاء نشهد طرفا من ذلك السر الإلهى العظم الذى أودعه الله هذا الكائن البشرى، وهو يسلمه مقاليد الخلافة ، سر القدرة على الرمز بالأسماء للمسميات ، سر القدرة على تسمية الأشخاص والأشياء بأسماء يجعلها - وهى ألفاظ منطوقة - رموزا لتلك الأشخاص والأشياء المحسوسة ...) . فآدم قد عرف سر الأشياء حتى غير المعروفة له . وقد أوحى منتصر القفاش بهذا المعنى عندما جعل البطل - إن جاز أن هناك بطلا - فى قصته " نظم الأسماء" جعله يحدث الناس وكأنه يعرفهم ويعرف عنهم مالايعرفه إلا المقربون : (.. تؤوب إلى أيامك معه، فيبرز لك شغفة بالحديث مع من لايعرفهم فى المقهى، فى الأسواق، فى العربات . حريصاً على أن يقبت لكل منهم أنه " بلدياته " بوصفه لبلده بدقة مع تحديد أسماء العائلات الكبيرة فيها ومآل كل واحد منها وذكر أحداث لايعرفها إلا أهل البلد ...) ص ٤٧ .

ويبدأ صاحبنا البحث عن نفسه .. عن الإنسان منذ آدم حتى الآن . يبحث عنه داخل الكلمة التى يعبر عنها بالقصيدة -: (.. قلت ماأبغيه هو حياة توزعت فى أزمنة مختلفة كشفت عن نفسها فى أشطر استترت

(٤) سورة البقرة - الآيتان ٣١ ، ٣٢

(٥) فى ظلال القرآن : سيد قطب . الجزء الأول . ص ٥٧ .

داخل القصائد ..) ثم (.. ما التمست العروض درسا وعلما، إنما وجدته علامة ترشدنى إلى طريق الحياة ...) ص ٤٨ ، وعندما يتأمل الإنسان فى حياته يجد أنه لايعرف إلا البدايات منها - من حياة الإنسان على الأرض-: (.. وأن الزمن - وبين سطوره صداه - يسكن حافة البداية ...) أى أنه لايعرف حتى البداية وإنما هو فقط .. على حافتها ، أما ماقبلها فهو مجهول ، وما بعدها .. فهو أيضاً مجهول، لكنه يحاول ويبحث : (..قذفك بتلك الأوراق فى وجه الفضاء، يتيح لك امتدادات خطوط كف تنظم السنين ..) فإذا كانت الأوراق هى الكلمة وهى العلم وهى البحث، فقذفها فى الفضاء هو البحث عن المجهول فيه . لكنه يؤكد أنه إنما يعلم جزءاً فقط .. شطراً من بيت فى قصيدة .. وكلنا قرأ شطراً، وكلنا لم نقرأ الشطر الثانى منها : (.. لكنه فى النهاية يمنحك أن تنصت له وهو يقرأ أول شطر من القصيدة وتبصر فى اللحظة ذاتها قصائد من هتفوا بالأسماء..) .

وإذا كانت قصة "نظم الأسماء" تتناول البشرية كلها، فقد وحد الكاتب الكل فى واحد فجعل القصة تتحدث بلغة المتكلم حيناً، وبلغة المخاطب حيناً، وبلغة الغائب حيناً آخر . فأوحى بتعدد الأصوات ، كما أوحى بتعدد الأزمنة عندما تحدث عن الماضى بالبحث فى أوراق الصندوق.. وتحدث عن الحاضر باستخدام الأفعال المضارعة، كما استشرف المستقبل فى (.. ربما تكون رحلتك - سواء تمت أو تبددت - جزءاً من حياة القصيدة ..). وحتى الأمكنة، وحدها الكاتب فى مكان (..وغدت البلاد بلداً يسكنه فى مفترق الطرق .) .

حتى بدت القصة - وإن خلت من الحدث أو الحركة الخارجية - قد حوت حركة الكون بأسره ومسيرة البشرية بأسرها، فصنعت لها حركتها الداخلية.

وقد تتوافق قصة "نظم الأسماء" فى كثير مع قصص الجزء الثانى والذى يخطو فيها الكاتب خطوة أوسع نحو التأمل، فيترك شخوصه تنظر إلى أعلى .. تنظر إلى الله كما فى قصة "هو" والتى وفق فى جعل بطلها - أيضاً إن جاز أن تقول أن لها بطلا - تلميذا لم يزل، حتى يدرك مدى مابينه وبين مايفكر فيه من جانب، وليعبر عن فكرة الإنسانية فى مواجهة البحث عن الله من جانب آخر، عندما يحاول البحث عن الله فى المعاجم والكتب بينما هو واضح وضوح الشمس ، فى كتبهم ومعاجمهم إلا كضوء مصباح كهربائى فى وضح النهار : (..أبطأ خطوه حينما اقترب من البيت، لمح مصباح عمود النور مضيئا رغم سطوع الشمس ..) إلا أن سؤال الأستاذ فى المدرسة عن كيفية البحث عن كلمة الله فى المعجم، ورغم إجابته التى تعبر عن الفطرة والسليقة (.. فى داخلنا هى لها معجمها الخاص ، مستقرة فيه من أبد ..) رغم ذلك يستثيره السؤال ويحرك سواكنه، فيبحث عن الأمان والاستقرار بعيداً عن تلك الشئون والشجون : (.. من يسيرون فى هذا الشارع قادر هو على الإصغاء لكل مايخفونه جزاء أن يبوح بكلمة ، أن يطلب منه إعادة الله إليه دون معاجم ..) . فـ "هو" هنا الإنسان يبحث عن الفطرة التى تعيد إليه الاستقرار النفسى فى مواجهة مازرعته الكتب والمعاجم من قلق وحيرة بدلا من أن تزرع المعرفة والوضوح.

وتأتى قصة "صوب" ضمن الجزء الثانى أيضاً ويركز - القفاش - الدنيا فيها فى "برشامة" .. مسيرة الإنسانية مركزة فى مسيرة الرسل - دون أن يفصح عن ذلك بالطبع - ولكن (.. دون توقف ، دون أن يصافح كل منهم الآخر ويعانقه، اقتربوا وأكملوا السير متحاذين .) فقد التقى الرسل فى اتجاه السير دون أن يلتقى أى منهم بالآخر . اقتربوا فى الوجهة والهدف، وأكمل كل منهم مسيرة الآخر فـ (أكملوا السير متحاذين) ، جاء كل منهم فى زمن وسلك كل منهم مسلكاً لتوصيل الرسالة و (.. كان

الواحد منهم يتحدث مع الغرباء فى طريقه ، مستحضراً ثلاثته الباقين، ويجد ما يردده لايخصه وحده فقط، بل ماسيرددونه هم أيضاً، ويحرص على هذا حتى لوتضاد الكلام وانشعب..) وقد أضاء الكاتب سبيل الوصول بإعطائنا مفتاح المدخل إلى ذلك الفهم حين قال (.. فى خلائهم احتشد كل منهم بما رآه من أناس وأماكن.. بما خطب به فى الجموع التى احتشدت حوله، بما أفتى وصار نهجاً يقتدى ، بما فعله وصار مثلاً يضرب بما أتى به من دلائل على قوة حجته ...) ثم (.. وحينما حل الصمت، كان كل واحد منهم يتخذ قبلة منفرداً بها، بينما أخذ الفضاء متسللاً يلفهم..) فقد كان لكل من الرسل جموع من اتبعوه وله فيهم القدوة والإفتاء، ولكل منهم وجهته التى توجه إليه هو ومن تبعه من بعده حتى أن قُبض .

كذلك تأتى قصة "وريقات" ضمن مجموعة القسم الثانى حيث نظرة جديدة وتأمل فى وريقات عمر الإنسان تعبث بها يد الموت الساكن فى أحد حجرات السور الممتد فاصلاً بين حياتين .. حياتنا الأولى .. وتلك التى تنتظرنا ، ويجسد – الكاتب – الموت هنا فى صورة شخص يؤكد لصاحبنا أنه لاقاه مرات عديدة، بينما لايتذكر هو أنه قابلة فى أى من المرات . يؤكد أنه لاعبه الشطرنج كثيراً . ونتعرف أن صاحبنا دائماً يلعب بالأبيض فى إشارة رمزية إلى أنه يأخذ جانب النور ، جانب الحياة الأولى – التى نعرفها – بينما يلعب الآخر بالأسود فى إشارة رمزية أيضاً للمجهول .. وما من مرة اكتمل الدور .. فصاحبنا قد لاقى الموت فى مرات عديدة ومواقف عديدة إلا أنه لازال فى حياتنا .. فلم يكتمل الدور . ويعطينا الكاتب مفتاح الدخول إلى عالم القصة والتعرف على شخصية ذلك المجهول الذى يقابل صاحبنا وأنه ماهو إلا الموت فى (.. لاأعرف من منا سيسعى إلى الآخر بعد زمن سيطول ..) وعندما يخرج ذلك المجهول إلى الشارع، لايراه الآخرون،

بينما قسماتهم قد فتحت نوافذ لدخوله .. على وجه كل منهم علامة على قرب ملاقاته، ونصبت الشوارع شراكا لسلبه : (.. يتراءى لى وهو يبتعد، يجفل حينما يلمح قادماً .. يدع لقديمه تحديد المسلك ، وليديه حرية التقاط ماترغبه من الطريق ، يختلس النظرات فى وجوه العابرين بجواره، كثير منها أفسحت قسماتها امتدادا لشباكه . أخذ يحدس أسماءها وماكان سيتبعه معها من طرائق .. يرنو إلى ما مضى فيجده منذوراً لخطوه القادم..) . وينظر صاحبنا فيجد رقع الشطرنج تحاول إكمال اللعبة ، وكأنه يرى فى البشر رقع الشطرنج تحاول إكمال لعبة الحياة .

رحلة الحياة والكون ، الإنسان والجماد .. الأسماء والمسميات . يعيشها القارئ مع تلك المجموعة المتسعة اتساعا شاسعا – رغم صغر حجمها – الثرية عطاءا والمرهقة إمتاعا . لكنه يظل إمتاعا عقليا ، والتى تتفق مع ماقاله د. شاكر عبدالحميد – فى المرجع السابق – حين قال (.. وفيما بين هذه الحدود المرهفة مابين التجريد والتعبير، أوبين الرمز والعلامة، يكمن سر الفن وينمو ويرتقى ....) ص٤٢١ .

وإن كنت أرى انطباق هذه المقولة – تماماً – على مجموعة منتصر القفاش . إلا أنه يبرز سؤال ثالث يضاف إلى ما سبق، وهو : لمن يكتب الكاتب ؟!.

ولكن الإجابة ..تتطلب نظرة أوسع من محيط مجموعة واحدة استطاع فيها منتصر القفاش أن يقدم عملا متميزا له بصمته الخاصة تميزت فى انتقاء ألفاظها ونحت صورها من صخور الحياة ليساهم القارئ فى إعادة تشكيلها متخلياً عن سلبيته وثباته مدفوعاً بالرغبة فى المعرفة مشفوعا بالرغبة فى الوجود التى جعلها ديكارت قرينة التفكير وجعلها منتصر القفاش قرينة إعادة الصياغة .

حركة الصورة ..
وموسيقى الكلمة فى أسراب النمل

لم ينجرف حمدى أبو جليل فى تيارات الحداثة المسرفة فى الغموض، الغارقة فى الغربة والتغريب المتعلقة بأهداب البدع الشكلية ، كما أنه لم يتجمد عند أساليب الوعظ والحكم التقليدية . وإنما أخذ من هذا ومن ذلك.

أخذ من الأسلوب التقليدى طريقة الحكى البسيطة السلسة . وأخذ من الأساليب الحديثة إجادة التخفى دون أن ينجرف إلى الغموض.

وعلى الرغم من أن (أسراب النمل) هى المجموعة الأولى لحمدى أبوجليل إلا أنك عندما تقرأها لا تستهدى إلى ذلك بسهولة ، وإنما تتأكد من أن كاتب هذه المجموعة متمرس فى الكتابة له فيها باع طويل ، يتسرب فى قصصها جميعاً هم عام ، تسلل أسراب النمل فى الجسد، تحسه دون أن تراه . شغلته الهموم الجماعية، وإن كان يبدو فى الظاهر كأنه يتحدث عن هموم جد شخصية . فهو يتحدث عن جوعه الدائم سواء كان جوعاً للطعام أو للجنس، ويتحدث عن الذلة والانكسار أمام أشياء صغيرة تبدو كما لو كانت هموما شخصية بحتة . فتوحى بالحميمية والألفة، بينما ينفتح هذا العالم الشخصى على العالم الأرحب، عالم الوطن، بل عالم العالم العربى بأسره . لايستخدم الأسلوب الرمزى الذى يمكن فيه وضع المعادلات الرياضية بحيث إن هذا يمثل ذلك أو أن هذه ترمز إلى تلك، وإنما يستخدم الأسلوب الإيحائى الذى يلمح دون أن يصرح .

وتسرى فى المجموعة نغمة البدو كما النغمة الأساسية فى المعزوفة

الموسيقية . تتصرف على طبائعهم وعاداتهم، وعلى أجسادهم ينسج الكاتب خيوط قماشته الممتدة من القصة الأولى فى المجموعة حتى القصة الأخيرة فيها صانعاً ثيابا محكم التطريز .. محكم التفصيل ، فتبدو فى النهاية ثوبا واحدا ألبسه جسداً واحدا لكنه متعدد الوجوه.

يبدو فى المجموعة إحساس البدوى بذاته المتضخمة وبكيانه الذى يراه فوق الفلاحين (وصفة الفلاحين يطلقها أبى والبدو عموما على كل الناس من غير البدو سواء الذين يقومون بفلاحة الأرض ويسكنون فى القرى والنجوع، أو الذين يشتغلون فى الوظائف المختلفة – حتى لوكانوا وزراء ويسكنون المدن) . ومن هذا التعريف الذى يسوقه الكاتب فى أولى قصص المجموعة (البدو) يوضح مدى إحساس البدوى بذاته وأنه من طينة مختلفة غير طينة باقى البشر . فهو متميز عنهم ليس بصيغة التفرد فقط وإنما بصيغة التفوق أيضاً . ورغم هذا التميز الذى يحمله راوى قصص المجموعة فى جوانيته ويؤرقه ويحركه إلا أن الواقع الخارجى الذى يعايشه يناقض ذلك تماما .. ومن خلال هذا التناقض تنشأ الحركة فى قصص المجموعة ويظهر الفعل الذى يعطى الديناميكية للأحداث فتحرر القصص من الملل والرتابة وتجعل فيها مايدفعك إلى البحث وراءها – رغم صغر حجم بعض القصص التى قد لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة، إلى جانب الأسلوب الساخر البسيط الذى يستعمله حمدى أبو جليل فيحيل المسألة إلى السخرية المريرة المضحكة المبكية ، رغم أنها لا تصرخ بهذا أوبذاك فقد خلت تماما من الصراخ وإنما تضعك أمام نفسك .. تدفعك للتأمل والاستبطان فلا تملك إلا أن تبتسم ابتسامة المرارة وكأنك تقول شر البلية مايضحك .

فى أولى قصص المجموعة – البالغة سبع عشرة قصة – (البدو) وهى أكبر قصص المجموعة من حيث الحجم يتحدث الراوى عن بدوى له تسعة أبناء أى لاتنقصه العزوة التى تعطى المهابة لوالد هذا العدد من الأبناء . يضطر

هذا البدوى إلى دفع دية سنوية – عبارة عن مجموعة أجولة من القمح – إلى ممثلى مشايخ البدو ، لسبب لم يقطع الراوى به فى لمحة موحية بالأسلوب القصصى المبتعد عن التقريرية والمباشرة – لكنها توحى فى النهاية بخطأ ما يأتى من بينها : (.. الرواية الأخرى التى سمعتها من مدرس التاريخ – والتى لايحيل إليها أهل النجع فى الغالب، لعدم فهمهم لها – تجعل سبب هروب أبى من ليبيا وقبوله شروط الدية هو خيانته لوطنه، ورفضه قرارات مؤتمر البدو الذى نصب شيخ البدو عمر المختار قائداً لقواتهم فى مواجهة الإيطاليين ..) ص ١٧ ، وتعقد محكمة بدوية يتم فيها الحكم على والد الراوى بدفع دية سنوية تستمر حتى سابع حفيد.

ومن منطلق إحساس البدوى الداخلى يكون قبول الوالد لهذه الدية نوعاً من العار حاول أن يمنعه ورأى فى الحاصلين عليها أجلافا متغطرسين ساعد الوالد بخنوعه فى غطرستهم ومنحه الفرصة فيقول :

(.. وأن هذه الدية ماهى سوى مشاركة الجبان فى تكاليف الحرب، فرضت قهراً على أبى الذى دفعته خسته إلى قبول ذل دفعها ..) ص ١٨ . فإذا ماكان والد الراوى هو (شيخ قبائل البدو فى مصر وليبيا والحجاز) . أى أنه رأس قبائل البدو فى البلاد العربية .. فإن هذا يفتح نافذة على الأفق الأرحب ويخرج بالتجربة من الذاتية إلى الجماعية – إضافة إلى ماتحمله من سخرية خفيفة – كما يوضح مدى الجرم الذى يقع فيه بقبول دفع الدية هذه السنوات خاصة إذا ماعرفنا أنه : (.. لم يكن مقدار "الدية" كبيرا ولم نكن فقراء بالقدر الذى يجعلها عبئا علينا، فنحن نملك أراضى شاسعة تخرج كل عام مئات الأرادب من القمح ..) ص ١٦ ، فالهدف هنا ليس الدية فى حد ذاتها – فهم قادرون عليها – وإنما الهدف منها هو الإذلال والمهانة .

كما أنه من المفارقات الطريفة الموحية فى هذه القصة تسمية أحد الأخوة (شقيق الرواى) بـ (صقر) . فهو صقر وهو أحد المقصودين بعملية الإذلال

والقهر . وهو مايوحى بالتناقض والسخرية.

وإذا كانت قصة البدو من الممكن أن تنسحب على الأمة العربية فى الوقت الراهن – خاصة إذا مانظرنا إلى ماتفعله أمريكا بالتحديد فى العديد من الدول العربية خاصة ليبيا والعراق – فإنه من الممكن أن يكون الكاتب قد أراد بها التعبير عن هذه الحالات عامة وعن رفضه لمعاهدة السلام المصرية الإسرائيلية، أو الفلسطينية الإسرائيلية خاصة . خاصة أن الكاتب أحد الرافضين للمرحلة الساداتية.

إلا أن رفضه للمرحلة الساداتية لم يدفعه إلى الدفاع عن المرحلة السابقة عليها .. بل لم يستطع أن يخفى نقده وسخريته المريرة للمرحلة السابقة هذه أيضاً.

ففى قصة (الزعيم) إشارة واضحة للفترة الشعارية السابقة على الفترة الساداتية . فرغم وصفه للزعيم بأنه (كان مهيباً وهائلا وقويا .. أقوى من الذين اقتلعوا عينيه ..) إلا أنه فى النهاية يكتشف الحقيقة المعاكسة .. فدائماً الظاهر غير الباطن .. مايبدو على السطح غير مايكمن فى أعماق الحقيقة . فبعد الوصف الذى يقدمه للزعيم فى بداية القصة يأتى فى النهاية ليكتشف : (.. أفقت على ارتجاف يديه ، قتامة النظارة، وتوتر شفتيه، ولا أعرف لماذا أيقنت أنه أعمى بالفعل ..).

وقد كان حمدى أبو جليل أكثر وضوحاً هنا فى الخروج من الخاص إلى العام أو من الذاتية الشخصية إلى العمومية ويبدو ذلك فى إشارة واضحة عندما يقول عن الزعيم الذى يحاول أن يكون متماسكاً ويدارى فقدانه لبصره : (.. أنه يرى بوضوح شديد كل شىء حتى قواتهم التى اخترقت مقلتيه، وقسوة طبيبهم الذى أصر على أن ينتزع عينيه كاملتين رغم أن ضابطهم لايحتاج سوى عين واحدة كى يرى ..) فالإشارة واضحة هنا إلى ديان. ذلك الضابط الإسرائيلى الذى انتصر بعينه الواحدة فى ١٩٦٧ والذى

أنزل الزعامة عن زعيمنا فى تلك المعركة ، فينهى الكاتب قصته (.. ولكزت صديقتى لكى تشاركنى السخرية من هذا الأعمى الذى كان زعيما منذ فترة قصيرة قبل أن يتكلم ..) ويؤكد ذلك أيضاً عندما يقول : (.. تحدث مذيع الحفل عن ٥٦ وبورسعيد والتضحية وأشياء كثيرة ...

ثم:

(.. ثم تحدث عن :قوى الشعب .. والثورة المجيدة المنتصرة .. والتراب الغالى والدم الرخيص، وأسهب فى أشياء كثيرة ...).

كل هذه إشارات أحالت الخاص إلى هموم الوطن فى الفترة الناصرية.

كما لم تسلم الفترة الساداتية أو مرحلة السلام من قلم الكاتب .فيقدم لنا فى (فرق كيل) ضابط شرطة من أبناء البدو ويموت أو يستشهد فى قتلة خطأ فى مرحلة السلام بين مصر وإسرائيل فلا هو مات شهيداً كأبناء البدو [(على حمزة ٦٧ ، عيسى صقر ٧٣ ، عبدالعاطى ميهوب ٥٦) ولكنك قتلت عن طريق الخطأ، قتيل الخطأ ليس له دية فى مواعيد البدو، فرق كيل، أنت فرق كيل، أتدرى ماذ يفعل الفلاح بفرق الكيل؟ يتركه فى الجرن للطيور الغريبة والكلاب الجائعة . .) ص ٨٢ . فاستشهد ضابط الشركة - أو قتل ، فالراوى لايعترف باستشهاده - عن طريق الخطأ فى رفح يحرس السلام . فهو أحد المدافعين عن السلام، أو المعارضين لسليمان خاطر الذى فتح نيران مدفعه على اليهود : (.. ماذا حدث ...؟! كنت دائما تسخر من "سليمان خاطر" وأنت أول من قال أنه مختل عقلياً !! هاهو ذا سليمان ظهر أنبل منك، كان صريحاً وشهما وغشيما لم يحتمل المشهد مرة واحدة) .. وإذا كان كل قتل - فى عرف البدو - لابد له من ثأر ، فقد أوقع صاحبنا أهله من البدو فى حرج إذ أنهم سوف لايستطيعون الحصول عى الثأر له فى ظل معاهدة السلام . ولكن على الرغم من اعتباره (فرق كيل) فى نظر قبيلته من البدو فإنه قد اعتبر بطلا فى نظر الدولة التى رفعت الغبن عنه

أخيراً – ففى أثناء عمله كضابط شرطة كثيراً ماكان يقوم بأعمال جليلة لكنها دوما كانت تنسب لمن هم أعلى منه (العقيد أوالعميد) . كما لم تنشر صورته فى مرة من المرات رغم سعيه لذلك كثيراً – فها هى ذى الدولة بعد موته هذا تعتبره بطلا شهيداً فتضع اسمه فى الصفحات الأولى من الجرائد ويكون فى وداعه الوزير والمحافظ ، كما تكرم والديه بالحج على نفقة الدولة . فالقصة فى النهاية رفض لمعاهدة السلام المصرية الإسرائيلية، عبر عنها حمدى أبو جليل بأسلوبه الواضح من خلال الصراع بين الداخل والخارج ، بين الدوافع الشخصية وسطوة المجتمع على الفرد فكان التعبير بعيداً عن المباشرة بعيداً عن الغموض فى نفس الآن، فكان التوازن وكانت البساطة.

كما يرفض – حمدى أبوجليل – السلام أيضاً فى لوحة طفولية لكن بها الاحتجاج الصامت فى قصة (طفولة) فدون تصريح نتعرف على اللوحة الفائزة من بين لوحات الأطفال فى المدرسة . وتصور هذه اللوحة (وجه جندى .. نظيف .. وسيم .. يضع فوق رأسه خوذة طرية لونها أبيض ناصع .. يحمل فى يده بندقية بدون ذخيرة، يرفرف فوق كتفه عصفور أخضر.. يقبض منقاره على غصن زيتون أخضر..) فلا يخفى ماتعنيه هذه الرموز من إشارات إلى السلام وتفريغ البندقية من الذخيرة . والعصفور وغصن الزيتون . بينما الراوى يدارى دموعه وانكساره أمام مدرس اللغة الإنجليزية – وقد اختير هذا المدرس بالذات لما فيه من دلالة – الذى يحمل الجريدة الخضراء يضربه بها بينما يتهمه بالتخلف وعدم القدرة على المسايرة : (.. ويواصل كلامه التقليدى عن غبائى وبلادتى وأننى يجب أن أترك المدرسة فهى ليست للبدو – وأسرح بالغنم ..) .

وإلى جانب الهموم العامة فى المجموعة هناك الهم الإنسانى والبشرى الذى تبدى فى عدد من اللوحات الحركية التى تقدم نماذج من المواقف

الإنسانية الغنية بالمشاعر والتى تبدو – على سبيل المثال – فى قصة (أشجار البرتقال) والتى تقدم أحد الفلاحين – وهو ليس بدويا على غير العادة – وقد بدأ يومه بطقوس عادية يوحى الجو من حوله بالبشر والتفاؤل والبداية .. غير أنه مايلبث أن يجد بلدوزر البلدية وقد أتى ليطيح بأحلامه بتحطيم زراعته لتوسيع الطريق . فيقدم الكاتب لاستقبال صباح اليوم بالبشر والتفاؤل بالجمل الشاعرية التى تتسق مع الموقف ليكون هناك التوحد بين الصورة وبين اللغة المعبرة . فتراه : (فى استحياء العصافير تبتهل إلى الشمس حتى تفيق من غفوتها وتفرج عن ابتسامتها الصباحية الحلوة للزرع والشجر والناس والطير ..).

و (.. ابتسمت الشمس واستطاعت أن تطهر الكون من فلول الظلام الهاربة أمامها ..) وحين تحدث الصدمة بوقوف الفلاح على أنه لامفر من تحطيم الزرع وتوسيع الطريق تكون اللغة قاطعة باترة لتعبر عن السقوط الذى لابعده شىء، فتنتهى القصة بالنهاية الباترة لتحدث الصدمة المطلوبة وتترك الإحساس المقصود : (.. ومع سقوط أول شجرة برتقال سقط.) فعبرت اللغة فى هذه القصة – مثلما الموسيقى – عن درجة حرارة الموقف .. ناعمة حالمة مع نسمات الصباح والبشر ، باترة قاطعة حادة عند وقوع الصدمة.

إلى جانب ذلك بعض الأحاسيس البشرية التى تصيب الإنسان فى أى مكان وأى زمان يعبر عنها حمدى أبو جليل فى أسلوب متخف مستبطن بأنات الألم والإحساس بالشوك يغمر الجسد فى قصة (التين) وبالفشل والإحباط فى قصة (مريلة زرقاء) ولتعتبر فى النهاية – مجموعة (أسراب النمل) إضافة جديدة لها صوتها المميز وذاتيتها المتفردة فى عالم القصة القصيرة .. وليؤكد حمدى أبو جليل فى أولى مجموعاته القصصية أنه بدأ البداية الصحيحة القوية التى تحمله مشقة الخطو إلى الأمام مقاوما عوامل الوقوف أو السير إلى الوراء.

المصادر والمراجع

أولاً المصادر

١ – دماء وطين ، يحيى حقى ، مكتبة الأسرة ١٩٩٧ .

٢ – أرخص ليالى ، يوسف إدريس ، دار مصر للطباعة .

٣ – الخطوبة ، بهاء طاهر ، مطبوعات الجديد .

٤ – ديروط الشريف ، محمد مستجاب ، مطبوعات مدبولى .

٥ – أوراق شاب عاش منذ ألف عام ، جمال الغيطانى المجموعات الكاملة ، الهيئة العامة للكتاب .

٦ – الديب رماح خيرى عبدالجواد ، مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٤

٧ – دائرة الانحناء ، أحمد الشيخ ، كتابات جديدة .

٨ – السرائر ، منتصر القفاش ، دار شرقيات .

٩ – أسراب النمل ، حمدى أبوجليل الهيئة العامة لقصور الثقافة .

ثانياً : المراجع

١ – دليل القصة المصرية القصيرة ، د. سيد حامد النساج الهيئة العامة للكتاب

٢ – تطور فن القصة القصيرة فى مصر ، د. سيد حامد النساج مكتبة غريب

٣ – اتجاهات القصة القصيرة ، د. سيد حامد النساج ، مكتبة غريب

٤ – فن القص فى النظرية والتطبيق ، د. نبيلة إبراهيم ، مكتبة غريب

٥ – القصة القصيرة فى الستينيات ، د. عبدالحميد إبراهيم ، سلسلة إقرأ ٥٤١ .

٦ – فجر القصة المصرية ، يحيى حقى ، مكتبة الأسرة ١٩٩٧ .

٧ – الأسس النفسية للإبداع الأدبى ، د. شاكر عبدالحميد الهيئة العامة للكتاب

٨ – كتابة القصة القصيرة ، ترجمة أحمد عمر شاهين ، كتاب الهلال ٥٤٧

٩ - مقدمة في القصة المصرية القصيرة ، عبدالرحمن أبوعوف ، المكتبة الثقافية
١٠ – قضايا القصة الحديثة ، ربيع الصبروت ، المكتبة الثقافية
١١ – تداخل الأنواع فى القصة القصيرة ، د. خيرى دومة الهيئة العامة للكتاب
١٢ – البحث عن اليقين المراوغ ، فاروق عبدالقادر ، كتاب الهلال ٥٧٢
١٣ – الإبداع القصصى عند يوسف إدريس ، ترجمة وتقديم رفعت سلام ، دار شهدى للنشر
١٤ – يوسف إدريس والتابو ، فؤاد طلبة ، مكتبة مصر .
١٥ – مابعد اللامنتمى ، كولن ولسن ، دار الآداب بيروت .
١٦ – نظرية الانفعال ، جان بول سارتر ، ترجمة هاشم الحسينى ، دار مكتبة الحياة بيروت.



الفهرس

من قائمة الإصدارات الأدبية

رواية .. قصة

العنوان	المؤلف
ليلة العشق والدم	إبراهيم عبد المجيد
حمدان طليقاً	أحمد عمر شاهين
تباريح الوقائع والجنون	إدوار الخراط
رقرقة الأحلام الملحية	إدوار الخراط
مخلوقات الأشواق الطائرة	إدوار الخراط
لا أحد يحبك	أمانى فهمى
دنا فتدلى (من دفاتر التدوين ٢)	جمال الغيطانى
مطربة الغروب	جمال الغيطانى
دموع إيزيس	حسنى لبيب
أحزان رجل لا يعرف البكاء	خالد غازى
الحب والتتار	خالد عمر بن ققه
أيام الفزع فى الجزائر	خالد عمر بن ققه
يومية هروب	خيرى عبد الجواد
مسالك الأحبة	خيري عبد الجواد
العاشق والمعشوق	خيري عبد الجواد
حرب اطاليا	خيري عبد الجواد
حرب بلاد نمنم	خيري عبد الجواد
حكايات الديب رماح	خيري عبد الجواد
الطريق والعاصفة	رأفت سليم
فى لهيب الشمس	رأفت سليم
اركبوا دراجاتكم	رجب سعد السيد
أنا كنده	كيروجا ترجمة : رزق أحمد
سيرة عزبة الجسر	سعد الدين حسن
شجرة الخلد	سعد القرش
شهقة	سعيد بكر
أيام هند	سيد الوكيل
الممنوع من السفر	شوقى عبد الحميد
الدميرة	د.عبد الرحيم صديق
جسد فى ظل	عبد النبى فرج
الفوز للزمالك والنصر للأهلى	عبد اللطيف زيدان
ليس هناك ما يبهج	عبده خال
لا أحـــــــد	عبده خال
صعيدى صُح	د. عزة عزت
الشاعر والحرامى	عزت الحريرى
فى انتظار ما لا يتوقع	عصام الزهيرى
إينارو	د. على فهمى خشيم
تحولات الجحش الذهبى	لوكيوس ابوليوس ترجمة د.على فهمى خشيم
سراديب	عفاف السيد
الزجاج المكسور	د . غبريال وهبه
ينابيع الحزن والمسرة	فتحى سلامة
يوميات عابر سبيل	فيصل سليم التلاوى
وتر مشدود	قاسم مسعد عليوة
خبرات أنثويه	قاسم مسعد عليوة
حب وظلال	كوثر عبد الدايم
ترانزيت	ليلى الشربينى
مشوار	ليلى الشربينى
الرجل	ليلى الشربينى
رجال عرفتهم	ليلى الشربينى
الحلم	ليلى الشربينى
النغم	ليلى الشربينى
الخرابة 2000	محمد الشرقاوى
كوميديا الإنسجام	محمد بركة
أشياء لا تموت	محمد صفوت
إلحاح	محمد عبد السلام العمرى
بعد صلاة الجمعة	محمد عبد السلام العمرى
الخروج إلى النبع	محمد قطب
رشفات من قهوتى الساخنة	محمد محى الدين
الحبيب المجنون	د. محمود دهموش
فندق بدون نجوم	د. محمود دهموش
الهروب مع الوطن	ممدوح القديرى
نسيج الأسماء	منتصر القفاش
ثلاث حقائب للسفر	منى برنس
حافة الفردوس	نبيل عبد الحميد
ديسمبر الدافئ	هدى جاد
خلف النهاية بقليل	وحيد الطويلة
فرد حمام	يوسف فاخورى

شعر ..

أول الرؤيا	إبراهيم زولى
رويدا باتجاه الأرض	إبراهيم زولى
قصائد حب من العراق	البيـاتى وآخرون
بدلاً من الصمت	درويش الأسيوطى
من فصول الزمن الرديء	درويش الأسيوطى
تماماً إلى جوار جثة يونسكو	رشيد الغمرى
كأنها نهاية الأرض	رفعت سلام
الألوان ترتعد بشراهة	شريف الشافعي
صلاة المودع	صبرى السيد
دنيـــا تناديـنـا	طارق الزياد
تلف	ظبية خميس
البحر . النجوم . العشب في كفٍ واحدة	ظبية خميس
كتاب الأمكنة والتواريخ	عبد العزيز موافى
حواديت لفندى	عصام خميس
سيرة الماء	د . علاء عبد الهادى
راتب الألفة	علوان مهدى الجيلانى
إضاءة فى خيمة الليل	على فريد
نصف حلم فقط	عماد عبد المحسن
عطر النغم الأخضر	عمر غراب
سراب القمر	فاروق خلف
إشارات ضبط المكان	فاروق خلف
أوراق مسافر	فيصل سليم التلاوى
إذهب قبل أن أبكى	د . لطيفة صالح
الغربة والعشق	مجدى رياض
مشاعر همجية	محسن عامر
غربة الصبح	محمد الفارس
وَنَس	محمد الحسينى
ليالى العنقاء	محمد محسن
العجوز المراوغ يبيع أطراف النهر	نادر ناشد
هذه الروح لى	نادر ناشد

مسرح ..

هذه الليلة الطويلة	د.أحمدصدقى الدجانى
اللعبة الأبدية .. (مسرحية شعرية)	محمد الفارس
ملكة الفرود	محمود عبدالحافظ

دراسات ..

هاجس الكتابة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
تحديات عصر جديد	د . أحمد إبراهيم الفقيه
حصاد الذاكرة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحمدين
قراءة المعانى فى بحرالتحولات	أحمد عزت سليم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
اللغة والشكل	أمجد ريان
المثقفون العرب والتراث	جورج طرابيشى
ثقافة البادية	حاتم عبد الهادى
المثل الشعبي بين ليبيا وفلسطين	خليل إبراهيم حسونة
أدب الشباب في ليبيا	خليل إبراهيم حسونة
العنصرية والإرهاب فى الأدب الصهيونى	خليل إبراهيم حسونة
أباطيل الفرعونية	سليمان الحكيم
مصر الفرعوبية	سليمان الحكيم
البعد الغائب : نظرات فى القصة والرواية	سمير عبد الفتاح
رواد الأدب العربي فى السعودية	شعيب عبد الفتاح
الكتابة المشروع	شوقى عبد الحميد
رحلة الكلمات	د . على فهمى خشيم
بحثاً عن فرعون العربى	د . على فهمى خشيم
أعلام من الأدب العالمى	على عبد الفتاح
هيمنجواى حياته وأعماله الأدبية	د . غبريال وهبة
زمن الرواية : صوت اللحظة الصاخبة	مجدى إبراهيم
فى المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	محمد الطيب
الجات والتبعية الثقافية	د. مصطفى عبد الغنى
أدب الطفل العربى بين الواقع والمستقبل	ممدوح القديرى
الرواية العربية : رسوم وقراءات	نبيل سليمان

بالإضافة إلى : كتب متنوعة : سياسية - قومية - دينية - معارف عامة - تراث - أطفال .
خدمات إعلامية وثقافية (اشتراكات) : ملخصات الكتب - وثائق - النشرة الدولية - دراسات عربية - معلومات - ملفات صحفية موثقة.

المؤلف

شوقى عبد الحميد

اصداراته :

- المنوع من السفر ، مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٨ .
- البواكير فى القصة القصيرة ، مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٩ .

تحت الطبع :

- أفراخ الحمام تكسر جدران البيض والبكارة .
- معالجة الرواية المصرية لأحداث ١٩٦٧ .